عـباس عبـد جاسـم

ما وراء السـرد - ما وراء الروايـة

ما وراء السرد - ما وراء الرواية
عباس عبد جاسم

Riyadh Hamza

دار الشؤون الثقافية العامة

ما وراء السـرد

ما وراء الروايـة

دار الشؤون الثقافية العامة
حقوق الطبع محفوظة
تعنون جميع المراسلات الى
المدير العام
العنوان:
العراق ـ بغداد ـ اعظمية
ص . ب . ٤٠٣٢ ـ فاكس ٤٤٤٨٧٦٠ ـ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤
البريد الالكتروني dar @uruklink.net

ما وراء السرد

ما وراء الرواية

عباس عبد جاسم

الطبعة الاولى- بغداد- ٢٠٠٥

متن الكتاب

- مقدمة. ٧

الكتابة الروائية العراقية. ١١

وقانون تأثير التغايرات الاجناسة

في الرؤية ٢١

- ما وراء السرد.

(المصطلح والدلالة والسياق) ٢٣

- ما وراء الواقعية. ؛

(البنى الموازية لواقعية الواقع) ٣١

- رواية النص

وما وراء السرد. ٣٧

- رواية الرواية

- المؤلف المنظور. ٤٥

في ممارسة ٥٣

- "سابع أيام الخلق"

(نظرية الرواية بوصفها رواية). ٥٥
- " كراسة كانون" بوصفها رواية نص. ٧٥
- رواية "موت الأب" ورواية الرواية. ٨٣
- "رغوة السحاب".

(الصمت بوصفه قضية ما وراء قصصية). ٨٩
- أطياف ما وراء الواقعية

(أطياف جليل القيسي). ٩٧
- "غسق الكراكي"

ومركز مدار التشظي. ١٠٥
- "ليلة الملاك"

(الرواية بوصفها بنية من غير مركز ولا نهاية) ١١٣

مقدمة

سيلاحظ القارىء في هذا الكتاب – بعض الفرضيات والاطروحات التي سبق ان طرحتها في ندوتي (الرواية العراقية)(١) و (الرواية العربية) (٢) عن التحوّلات الجديدة في السردية العراقية والعربية ، وأهمها :

* ما وراء السرد
* ما وراء الرواية

وعلى الرغم من أن هذين المفهومين – اصطلاحاً ودلالة – يعودان الى نزعة او وظيفة قديمة في كتابة الرواية ، فقد واجهنا الكثير من التساؤلات والاعتراضات والحوارات ، وذلك لسببين متزامنين :

- جدّة استخدام هذين المصطلحين في النقدية العراقية والعربية .
- ظهور مبدأ ترافد الاجناس والانواع في الكتابة الروائية الجديدة .

ولضرورة الوعي بالاختلاف ومشروعيته الذاتية والثقافية ، فقد حاولنا توسيع فرضياتنا واطروحاتنا السابقة في البحث والاستقصاء وتأسيس فهوم موازية لطروحات ما وراء السرد وما وراء الرواية على مساحات جديدة من الاعمال المتخيّلة للنصوص على وفق مستويين مترابطين من الرؤية والممارسة .

لهذا فالشاغل المركزي لنا في هذا الكتاب هو :

هل تحوّلت السردية العراقية / العربية الى (منطقة ما وراء السرد) ؟

وبمعنى آخر : هل دخلت الرواية العراقية /العربية الى (منطقة ما وراء الرواية) ؟

ان تحوّلات السردية الجديدة – جزء من تحولات أعم وأشمل حدثت في النظم والانساق الأدبية والمعرفية، ومنها (الروائية) على وجه الخصوص ، فقد أزاحت (حوارية) باختين مركزية الصوت / الفرد / النمط الواحد لصالح : تعددية الأصوات / اللغات / الاساليب / المواقف – انعكاساً لمبدأ تعددية المراكز وأشكال الوعي بالعالم الروائي . وانحلّت العقدة الهيكلية الناظمة لشبكية السرد، وعوامل الإقفال و "الاحساس بالنهاية" لصالح النهايات المفتوحة / السطوح المتعددّة ، وكل ذلك كان من نتائج عنصر الصراع في التغيّر الاجناسي.

ولعل ما وراء السرد – أكثر تمثلاً لنزعة أو وظيفة الخروج على حدود السرد ، والتخلّي عن تقاليد الواقعية بإنشاء تعارض بين المتخيّل والسرد ، وبخلق تضاد بين الوهم والواقع عن طريق بناء وهم روائي ، والكشف عن هذا الوهم .

وان كان ما وراء السرد عبارة مرنة مفتوحة على مساحات واسعة من الأعمال القصصية والروائية ، فان هذه العبارة تُعنى بكيفية (خلق الخيال الروائي والحكم على عملية خلقه) فكيف لا تكون هذه العبارة المرنة – عابرة للسرد بسرد آخر ، تدل عليه ، أي تجتمع في هذه العبارة – جملة من التضادات والتوترات بين الأساليب والأساليب المضادة لها .

لهذا السبب آثرنا أن نختار عنواناً مزدوجاً لهذه الاطروحة على النحو الآتي :

ما وراء السرد

ما وراء الرواية وهما وجهان لقضية واحدة ، ففي الأول تتجه القراءة نحو مفهوم ما وراء السرد (Meta - Narration) .

وفي الثاني تتجه القراءة نحو مفهوم ما وراء الرواية (Meta - Fiction) لأن الرواية واحدة من مجالات التخييل أو أحد انماط السرد .

اذاً فما أطياف ما وراء السرد ؟

وما جماليات ما وراء الرواية ؟

هذا هو الشاغل الذي يسبق تأويلنا ويليه مباشرة .

عباس عبد جاسم

بغداد في ١٥ / ١ / ٢٠٠٣

---

(١) إشارة الى بحثنا الموسوم بـ "ورقة مفتوحة على منطقة ما وراء السرد / كراسة كانون بوصفها رواية نص " الذي ألقيناه في ندوة الرواية العراقية / بغداد (٦ – ٧ / آذار / ٢٠٠٢).

(٢) إشارة الى بحثنا الموسوم بـ "الرواية بوصفها بنية إطارية للنص / ورقة مفتوحة ما وراء الرواية" الذي ألقيناه في ندوة قضايا الرواية العربية المعاصرة / بغداد (٢٦ – ٢٧ / تشرين الاول / ٢٠٠٢) .

الكتابة الروائية العراقية
وقانون تاثير التغايرات الإجناسية

يجب الاعتراف بأن ما حدث من تحوّل في السردية الحديثة ، ومن ضمنها الكتابة الروائية – هو جزء من تغيّر أشمل وأعم ، ولعل الأجناس التي تتغاير من خلال ما يُصطلح عليه بـــ "قانون التغايرات" – أحد أهم مظاهر هذا التغيّر الذي حدث في الانساق الأدبية .

وإزاء هذا التغاير : هل تجاوزت السردية الحديثة الحدود الاجناسية ؟ أي بمعنى – هل تحوّلت السردية الحديثة الى (منطقة ما وراء السرد) باستثمار الترافد الاجناسي؟ قبل الاجابة . لم يعد يحتفظ الجنس بالنقاء الخالص ، والسرد كذلك جنس مختلط ، فكيف بالرواية – التي هي واحدة من مجالاته غير المستقرة ؟

نعم . ان الأجناس أكثر استجابة للتغيّر ، والأنواع كذلك أكثر ميلاً الى التطور ، وبذا لم تعد هناك من ضرورة لأن نعرف ان السرد او الرواية : جنس أم نوع ؟ ولم يعد هناك من ضرورة أيضاً لأن نعرف ان مفهوم الجنس أوسع من النوع ضمن ترافد الاجناس والانواع ، وخاصة بعد ان تراجع المعنى الواحد لصالح المعنى النسبي التعددي في منظومة الأنظمة المعرفية .

من هنا يجب ان نتجاوز (أولاً) نشأة الرواية في بلادنا – كالرجوع الى أشكال الحديث او المقامة أو السيرة او الحكاية ، ويجب أن نتجاوز (ثانياً) السؤال التقليدي :

هل الرواية عندنا ثمرة لفعل المثاقفة مع الآخر؟ ولكن يجب عدم تجاوز كيفية بناء ثقافة الرواية في بلادنا ، ومن ثم كيفية تأسيس ذاتنا الروائية من موقع المثاقفة مع الآخر ، ومماثلة مع نتاجه (لأن فعل المثاقفة قد يناقض الأصالة ، ولكنه لا يلغيها) [١] إذاً نحن بحاجة الى هذه المثاقفة.

على الرغم من ان تودوروف أشار الى "اننا ينبغي ألاّ نتوقع أن تمثّل الانتقالة من جنس أدبي الى آخر نمطاً صرفاً [٢] فقد تنبّه الى "أهمية عنصر الصراع في التغاير الاجناسي" [٣] في حين رأى ليفي شتراوس أن (الاجناس عرضة للتغيّر)[٤] وذهب جاكوبسن وتيتانوف الى (ان جميع البنى في حركة دائبة وتطور دائم" [٥] ورأى توماس جي ونر ان "الوظائف عرضة للتغيير) [٦] أيضاً ، أمّا باختين ، فقد شدّد على أن (النوع الأدبي أشد ميول التطور الأدبي تواصلاً)وأضاف ان النوع الأدبي(يولد ثانية ويتجدّد في كل مرحلة جديدة من تطورالأدب).[٧]

يمكن أن نستنتج من ظاهر هذه الفرضية (وقد يكون استنتاجنا سابقاً لأوانه) أن الأجناس تتغيّر، والأنواع تتطور ، لأنها خاضعة لقانون التغايرات ، لهذا لا بد من التحققّ من صحة هذه الفرضية من خلال البحث في (ماهية ما يتغيّر من الجنس ، وماهية ما يتحوّل من النوع) ومن ثم العودة إليها بسياق دائري ، لا سيّما أن هناك توترات دائمة بين الثوابت والمتغيّرات ، وهي توترات ناجمة عن

فواعل محركة دافعة في الخروج على قواعد او معايير معينة سواء بانتهاك قوانين العمل السائدة او بكسر الأنماط المتداولة ، ولاسيما ان هذه التوترات هي "أسس ضرورية للبُنى الجمالية " [٨] .

ولكن غالباً ما يرتبط التغاير الاجناسي بتغيّر الوظائف الجمالية والشعرية ، ولعل الأشكال – بطبيعتها المتغيّرة – أكثر استجابة لتغيّر هذه الوظائف في كيفية نقل ، شفراتها الجمالية ثم نقلها.

وما يعنينا من (قانون التغايرات) تحديد موقع الكتابة الروائية العراقية من منطقة التحوّل في السردية الحديثة ، وخاصة (منطقة ما وراء السرد) لان الشاغل المركزي لنا :

ما درجة استجابة السردية العراقية للتغاير الاجناسي على وفق قانون تأثير التغايرات الإجناسية ؟

وكذلك :

ما عنصر الصراع في التغاير الاجناسي في الكتابة الروائية العراقية ؟

إذاً :

هل هناك روايات عراقية قابلة للنمذجة ؟ اي بمعنى : هل تجاوزت السردية العراقية عماد السرد السابق ؟ ولاسيما بعد ان تزعزعت واقعية السرد بمصادراتها الانسانية الراسخة في أعمال : غائب طعمة فرمان / فؤاد التكرلي / مهدي عيسى الصقر.

اذن هذه القراءة / المقاربة – معنية بفحص منظومة الكفاءة السردية العراقية/ وخاصة على مستوى الكيفية التي تلقّفت بها شفرات التحوّل في السردية الحديثة ، ومن ثم كيفية اشتغال الكتابة الروائية العراقية على (منطقة ما وراء السرد) ومن ضمنها (ما وراء الرواية) على وجه الخصوص .

في البدء نوجّه عناية القارىء الى ثلاث مسائل أساسية :

أولاً – ان محاولتنا هذه تصطدم بعائق نقدي – معرفي ، لأن النقدية العراقية وان أفادت من اطروحات السردية الحديثة ، فإنها لم تفد من أطروحات (ما وراء السرد) بعد كما ينبغي ، وخاصة (الميتافكشن / السرفكشن / الميتا – واقعية) .

ثانياً – ان مصطلح(الرواية) أضيق من دلالة (السرد) لهذا نميل الى استخدام (الكتابة الروائية) لأنه مصطلح مركّب من (الكتابة) و (الرواية) أي الكتابة التي تتعالق مع النص (وبدورها تفضي به الى مفهوم النصوصية وتداخل النصوص)[٩].

وسنلاحظ في سياق آخر – كيف تغيّرت طبيعة السرد بظهور الكتابة الجديدة حتى طال هذا التغير – طبيعة الرواية (التي هي واحدة من مجالاته) بدرجة مماثلة ، ولعل (التعددية) الناجمة عن (الكتابة) – هي إحدى أهم سمات التغاير الاجناسي في الكتابة الروائية الجديدة.

ثالثاً – لغرض الانتقال من الفرضية النظرية الى المعاينة النصيّة ، سنكتفي بتحديد أهم تمفصلات السردية العراقية الحديثة ، لأن ما يعنينا منها ، الكتابة الروائية العراقية وقانون تأثير التغايرات الاجناسية عليها .

لقد اتخذت الكتابة الروائية العراقية في السردية الحديثة – اتجاهين متلازمين وان لم يتبلورا بوضوح كاف :

- **الاول** : يمثل السردية الحديثة بنزعة قائمة على التوازن بين العرض والجوهر / الرسالة والشفرة / الخاص والعام / الذات والموضوع ، ولعل أهم رموز هذا الاتجاه :

عبد الخالق الركابي في رواية (سابع ايام الخلق) بوصفها آركولوجيا روائية مركبة من سبع طبقات متدرجة ، يشكل فيها عبد الخالق الركابي نفسه – سابع الرواة ، غير ان الطبقة السابعة تنتهي بسابع حروف (الرحمن) بوصفه شفرة تتضمن الحرف الناقص من الانسان الكامل ، وهي طبقة عرفانية غيرمعرّفة ، لأنها تقع في حكم الغيب .

وعلى الرغم من أن (سابع أيام الخلق) ليست أول رواية عراقية استثمرت تقنية (المؤلف المنظور) في الرواية عن طريق دخول المؤلف (عبد الخالق الركابي) في الرواية ، فهي أول رواية – يمكن الاصطلاح عليها بـــ (رواية الرواية) اي رواية داخل الرواية .

ويتميّز في هذا المسعى – طه حامد الشبيب في (الضفيرة) ، وفي "الحكاية السادسة" ، ولعل الامتياز الذي تنوء به روائية الشبيب – انها أكثر اختراقاً

لواقعية الواقع النسبي بالمتخيل السردي عن طريق تخليق بنى متخيلة تعطي ضمانات موازية لما هو غير منظور من الواقع المنظور .

ولقول ما لم تقله الحكاية – تقوم رواية (موت الأب) لأحمد خلف بتوجيه الخطاب السردي نحو (منطقة ما وراء الرواية) باستخدام مفهوم الكتاب لاختراق معايير الرواية بشفرات مضمرة ، ولكن هذا الكتاب "كتاب الكتر" ليس هو المقصود بحد ذاته ، وانما المقصود به – هو شكله الدال المفتوح على مدلولات متعدّدة ، أي بمعنى أن هناك سرداً دالاً على سرد آخر ، هذا (السرد الآخر) هو مدلول عليه .

وينخرط في هذا الاتجاه – سعد محمد رحيم في "غسق الكراكي" من خلال فن التلاعب بالمنظور السردي – كدخول الروائي – مؤلفاً منظوراً في الرواية، ولكن ما يميّز هذا العمل كيفية كتابة (رواية متشظية داخل رواية ملمومة) يشكل فيها المؤلف المنظور مركز مدار التشظي .

- **الثاني – يمثل منطقة ما وراء السرد من خلال الاحتفاء بـ : الشكل المفتوح / العمق غير المنظور / اللعب الحر / الاهمام بالذات الاهماك بالصمت/ سيادة الدال ، وخاصة على مستوى النص والنصوصية.**

ولعل أهم رموز هذا الاتجاه محمد خضير في (كراسة كانون) وفيها يعترف المؤلف بانه قدّم حكاياته من (منطقة ما وراء السرد) وهي مركبة من نصوص قولية ورسموية ومعرفية على وفق شكل مفتوح وعمق غير منظور .

وتنطلق لطفية الدليمي من مغامرة فريدة في "خسوف برهان الكُتبي" وهو نص يجمع بين الريبورتاج الصحفي ، والسيرة ، والحكاية ، والقصة ، والمقالة ، ولعل أكثر مزايا هذا النص تكمن في كيفية الموازنة الدقيقة بين الرسالة الصريحة

لشفرة المضمرة ، وكيفية استثمار مجازات اللغة بصيغة مندغمة مع لعبة السرد، وكيفية تصعيد الدال الى الحافة الخطرة من الواقعية .

ويسلك هذا الاتجاه محمود عبد الوهاب في (رغوة السحاب) حيث يطرح خطاب الصمت) بوصفه قضية ما وراء قصصية ،على وفق بنية يتمركز فيها مؤلف سارداً ومتلقياً لسرده في الرواية . وقد حاول في هذا النص ان يتلاعب بقواعد السردية باستخدام العد التنازلي لأرقام الهواتف ، والرسائل والصور .

ويسعى كاتب هذه السطور الى استخدام الرواية بنية إطارية للنص في(السواد الأخضر الصافي) .

ويمكن ان نلمح في هذه التمفصلات خصيصة التواصل والتفاصل او التماثل والتغاير بين هذين الاتجاهين – كالبحث عن رؤى او صيغ جديدة كفيلة بقطع السياق النصي مع المتن الروائي، والاحتفاء بالنزعة الكرنفالية بوصفها أرقى اشكال الكتابة الحوارية ، واستعادة الحكاية لإغراءات المتخيّل العجائبي والغرائبي ، واسترفاد الاجناس والانواع في المدونة السردية .

ولكن هل يكفي ان تكون هذه السمات – سمات جامعة مانعة لتمييز درجة ونوع وطبيعة التعالق بين الكتابة الروائية وقانون التغايرات الاجناسية – كالتحوّل في السردية الحديثة في الاتجاه الأول ، والتحوّل الى منطقة ما وراء السرد في الاتجاه الثاني ؟

وهل يعني ذلك ان الكتابة الروائية دخلت في مغامرة غير مضمونة في كيفية تخطّي حدود الجنس واختراق واقعية السرد عن طريق طرح الواقع : بوصفه افتراضا أو احتمالاً؟

لغرض التدقيق في عنصر الصراع في التغاير الاجناسي – نقول ان (سابع أيام الخلق) ليست رواية بالمعنى الدلالي لمصطلح (رواية) فقط ، وانما هي (رواية أطروحة) لانها تطرح نظرية الرواية بوصفها رواية ، و (كراسة كانون) ليست رواية فقط أيضاً ، وانما هي (رواية نص) او (ما وراء الرواية) أمّا "السواد الاخضر الصافي" فقد اصطلح عليها كاتبها بـــ (رواية نص) في مهاد صريح ، ولكن هل كانت هذه الرواية واعية بذاتها وتطبيقها؟

ولكل ذلك ينبغي ان ندرك – ان الرواية عبر تاريخها الطويل لم تكن غير (جنس لقيط / شكل هجين / مركب غير مستقر) وان كانت هي كذلك ، فإن هذه المسألة تؤول بنا الى الاستفهام عن مدى مطابقة (كلمة – رواية) لتسميات الكتابة الروائية على وفق قانون التغايرات الاجناسية.

وان كانت هذه التسميات ملائمة لبنية الواقع العربي ذي التشكيلات الاجتماعية والاقتصادية المتعدّدة ، فإن (ما وراء السرد) الذي يُعنى بـــ (ما وراء الرواية) ضمناً – لا يعني بالضرورة (موت السرد) أو (موت الرواية) كما انه لا يتقي منطق التحوّل في السرد ، وانما يُعنى به بصيغتي الاتصال بسياقه القائم ، والانفصال عنه بسياق آخر .

ان (سابع
وانما هي
(كراسة
الرواية)
نص) في

نكن غير
ي كذلك
- رواية)

مكيلات
بـ (ما
لرواية)
بسياقه

حلات :

١ ينظر : د. واسيني الأعرج / اسئلة النص الروائي العربي / مجلة اوراق
ردنية / ع ٦ ت١ / ١٩٩٥

٢ هيثر ديو برو / استنتاجات حول الاجناس الادبية / ت : احمد خالص
خصاص / مجلة الثقافة الاجنبية / ع ١ لسنة ٢٠٠٢ ص ٢٢١ .

٣ هيذر دبرو / نظريات الاجناس الادبية في القرن العشرين / ت : باقر
حسم محمد / مجلة الثقافة الاجنبية / المرجع نفسه / ص ٦٠ .

٤ بول هير نادي / ما وراء الجنس الادبي / الثقافة الاجنبية / ع (٣ - ٤)
سنة ١٩٩٧ / ص ٦٩ .

٥ توماس جي ونر / نظرية الانواع البنيوية والسيميائية / ت: كاظم سعد
حسين / الثقافة الاجنبية / ع (٣ -٤) المرجع نفسه / ص ٧

٦ المرجع نفسه / ص ٧١

٧ المرجع نفسه / ص ٧٥

٨ المرجع نفسه / ص ٧١

٩ د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي / دليل الناقد الأدبي / المركز الثقافي
عربي / الدار البيضاء / ط٢ / ٢٠٠٠ / ص ١٧٣ .

فـي الـرؤيـة

ما وراء السـرد
(المصطح والدلالة والسياق)
ما وراء السرد:

هو السرد الذي يعمل دالاً لسرد آخر،
هذا السرد الآخر هو مدلول عليه.

المؤلف

قد يكون مصطلحMeta- Fiction جديداً [1] لظهوره المعاصر في التداول النقدي ، ولكنه يقترن بنزعة قديمة او وظيفة موروثة في التاريخ الادبي للرواية . يعود تطور هذا المصطلح الى جهود اللغوي ل. يلمسليف الذي طوّر مصطلح (ميتا – لغة /ما وراء اللغة) ١٩٦١ ، وقد عرّفه بأنه (اللغة التي بدلاً من ان تشير على وقائع ومواقف وأشياء غير لغوية في العالم ، تدل على لغة أخرى : أنها لغة التي تتخذ من لغة اخرى موضوعاً لها "أي ان مصطلح (ما بعد اللغة) هو لغة التي تعمل دالاً للغة اخرى ، وهكذا تصبح اللغة الاخرى مدلولاً بالنسبة [2].

وإن كان وليم ج . جراس استخدم لأول مرة (الميتافكشن) في كتابه "الأدب القصصي وأشكال الحياة" عام ١٩٧٠ ، فإن باتريشياووخ بلوره بصيغة أكثر تأطيراً وتكثيفاً لحمولته المفهومية على نحو حدّد فيه الميتافكشن

بوصفه نزعة ضمن الرواية وليس جنساً ثانوياً من الرواية وهي نزعة طيفية تتخذ من التخييلية موضوعاً لها .

ثم حدّد باتريشياووخ – طبيعة الميتافكشن بوصفه طبيعة تجريبية ذاتية الانعكاس / ذاتية التولد / تميل الى الاعتماد على مبدأ التضاد الأساسي في كيفية بناء الوهم الروائي الخيالي وهدمه . كما ان رواية الميتافكشن تضع مقاومتها داخل شكل الرواية ذاتها / وان العالم من منظور الميتافكشن : بناء وصنعة ونسيج من الأنظمة العلاماتية المستقلة .

وقد وصف باتريشياووخ رواية الضد – الرواية المضادة للرواية / الرواية الواقعية / الرواية الذاتية التولد / الرواية الخرافية الرواية المعكوسة بـ (الميتافكشن) لأنها تتضمن خيالاً قصصياً يضفي وعياً ذاتياً على بنيته الخاصة (مفهوم اللغة) :" الكل يعرض منظورات مختلفة لنفس العملية" [٣] .

أمّا السرفكشن فهو من المصطلحات الموازية لاطروحات الميتافكشن ، ويعني (دخول الروائي في الرواية) او (ما فوق الرواية – Surfiction) ولا بد من توجيه انتباه القارىء هنا الى ان المصطلح عموماً "ينقل معه حمولة مفهومية وفكرية ذات مرجعية غربية ، لهذا يحتاج الى توضيح . لأنه يثير التباساً أثناء الاشتغال عليه" [٤] ، ومن هذا الالتباس – ما اشار اليه والاس مارتن في كتابه "نظريات السرد الحديثة" :

* ان (السرد المضمّن) هو "القصة التي تسردها شخصية في القصة هي (مضمنة) ويشير إليها بعض النقاد بـ (ما وراء السرد Meta-Narrationاو السرد التحتي – (Hyponarrat) [٥].

ذاً هل (ما وراء السرد) هوالمقصود بـ (السرد المضمّن) أو ما يُصطلح عليه بـ (السرد التحتي او السرد الضمني) ؟

ن ما يعنينا من (الميتافكشن) هو كيفية استخدام المصطلح بالمعنى الدلالي ؟

ي اذا كان (الميتافكشن) يعني (ما وراء القص) فان القص غير السرد ، هذا على الرغم من التشابه الذي قد يصل درجة التماثل او التطابق بينهما (إذ ليس كل قص يثمر سرداً ، وليس كل سرد يصنع قصة ، فالسرد حين يتحوّل الى قصة أو يدعي ان يكون قصة يصل الى أدبية من نوع خيالي) [٦] .

لذا نميل الى استخدام (ما وراء السرد) بمعنى السرد الذي يعمل دالاً على سرد آخر (هذا السرد الآخر) هو مدلول عليه .

كما ان (ما وراء السرد – علامة دالة على تحوّل من سياق الى آخر بصيغة خروج على عماد السرد السابق بقطع السياق بسياق آخر لتحقيق التجاوز – Le depassement الذي يعني تحقيق حيازة جديدة من العبور الى منطقة جديدة .

ولكن هل (ما وراء السرد) بداية لتأسيس القطيعة مع التاريخ السردي ام انه يفترض(نهاية السرد) ؟

ان مصطلح ما وراء السرد لا يتقي منطق تطور السرد ، وانما يُعنى به ضمناً . ولكنه يترع الى تأسيس مفهوم جديد ما وراء السرد ، يتحقق فيه التحوّل من الجوهر الى الوظيفة ، ومعه المدلول النهائي الى الدال اللانهائي ، بل الانتقال من

المصالحة مع الواقع والمصادقة عليه الى التضاد بين الواقع واللاواقع ، والتعارض كذلك بين الذات والموضوع ، وخاصة بعد ان تلاشت كل حقيقة نهائية ، لدرجة لم يعد يوجد سوى انفتاحات مستمرة على الذات وما وراء الواقع .

وان كان السرد يعني (العقدة) التي تتألف من التعاقب الزماني والسببية ، فان ما وراء السرد لم يعد يُعنى بحل هذه العقدة ، وانما أخذ يتجه نحو الانفتاح الدائم أو فقدان الحل [٧] .

وان كانت هذه (العقدة) تمثل بنية السرد ، فلماذا لم تعد بنية السرد في (عقدته)؟.

نعم ، لقد تغيّرت طبيعة السرد برمته مع ظهور (الكتابة الجديدة) ولعل أهم تأثيرات هذه الكتابة على السرد "انها أوجدت صنفاً لم يوجد من قبل هو التخييلي [٨] Fictional .

من هنا بدأت الكتابة العابرة للرواية – تتجه نحو تفتيت العقدة ، وتفجير طاقة المتخيّل على وفق خطاب غير منطوق أحياناً في السرد ، وبذلك لم يعد السرد يقوم بوظيفة (الاخبار) والراوي كذلك لم يعد يقوم بدور (المخبر) ليس لأن (الرواية مركب غير مستقر بعبارة روبرت شولز ، وانما لأنها (منطقة متغيّرة من أنواع مختلفة ليس لها طبيعة ثابتة)[٩] .

وبداهة ان تتجه الكتابة العابرة للرواية نحو الشكل المفتوح أو النهايات المفتوحة ، فلأن عوامل الاقفال لم تعد ضرورية لتحقيق (الاحساس بالنهاية) كارتباط السابق باللاحق ، ونظام التسلسل المنطقي للأحداث ، وأفق الاحتمال والعرف ، فهل كان ذلك إيذاناً بـ (نهاية السرد)؟

لقد تنبأ كارل ماركس بأن التاريخ وربما السرد سينتهي حيث لا يوجد مجتمع طبقي ، فهل (يبدأ السرد حين يتشوش نظام العالم او حين تظهر حاجة الى شرح أصل العالم وبنيته وينتهي حين تجد الحاجة او الرغبة الاستهلاكية اشباعها الدائم) [١٠] .

وان كان المجتمع الطبقي الذي كان يزوّد الرواية بموضوعاتها قد اختفى ، فما نوع المجتمع الذي حلّ محله؟ أهو المجتمع ما بعد العصراني ؟ وان كان كذلك ، فإن المجتمع ما بعد العصراني اكثر تعقيداً من المجتمع الطبقي ، وخاصة على مستوى انحلال مفهوم التقدم ، وظهور القيم التقنية الجديدة ، ومن ثم الانتقال الى ما وراء عالم التعارض بين الذات والموضوع .

إذاً من الطبيعي أن تنشغل الكتابة الجديدة . بـ (جماليات ما وراء الرواية) – كالانشغال بالشكل وموقع الراوي ، وحضور المؤلف في الرواية – أكثر من انشغالها بخطابات العالم الأخر ، أي أن جماليات ما وراء الرواية أكثر إحساسية بأن قيم العالم وحقائقه قد تغيّرت ، فالحرب / التضخم / السوق / العولمة / النظام العالمي الجديد (حتى وهو منقسم على ذاته) – هي أبنية وتراكيب وأنظمة علاماتية لهذا التغيير .

وبداهة ان تتجه الكتابة العابرة للرواية نحو الشكل المفتوح أو النهايات المفتوحة ، فلأن عوامل الاقفال لم تعد ضرورية لتحقيق (الاحساس بالنهاية) كارتباط السابق باللاحق ، ونظام التسلسل المنطقي للأحداث ، وأفق الاحتمال والعرف ، فهل كان ذلك إيذاناً بـ (نهاية السرد)؟

لقد تنبأ كارل ماركس بأن التاريخ وربما السرد سينتهي حيث لا يوجد مجتمع طبقي ، فهل (يبدأ السرد حين يتشوش نظام العالم او حين تظهر حاجة الى شرح أصل العالم وبنيته وينتهي حين تجد الحاجة او الرغبة الاستهلاكية اشباعها الدائم) [١٠] .

وان كان المجتمع الطبقي الذي كان يزوّد الرواية بموضوعاتها قد اختفى ، فما نوع المجتمع الذي حلّ محله؟ أهو المجتمع ما بعد العصراني ؟ وان كان كذلك ، فإن المجتمع ما بعد العصراني اكثر تعقيداً من المجتمع الطبقي ، وخاصة على مستوى انحلال مفهوم التقدم ، وظهور القيم التقنية الجديدة ، ومن ثم الانتقال الى ما وراء عالم التعارض بين الذات والموضوع .

إذاً من الطبيعي أن تنشغل الكتابة الجديدة . بـ (جماليات ما وراء الرواية) – كالانشغال بالشكل وموقع الراوي ، وحضور المؤلف في الرواية – أكثر من انشغالها بخطابات العالم الأخر ، أي أن جماليات ما وراء الرواية أكثر إحساسية بأن قيم العالم وحقائقه قد تغيّرت ، فالحرب / التضخم / السوق / العولمة / النظام العالمي الجديد (حتى وهو منقسم على ذاته) – هي أبنية وتراكيب وأنظمة علاماتية لهذا التغيير .

إذاً هل التحوّل باتجاه الانشغال بالسرد الدال على سرد آخر ، والرواية الدالة على رواية اخرى – هو انقلاب على واقعية السرد في الأساس ؟

وان كان الأمر كذلك (كما سنرى في سياق آخر) فهل يعني ان الواقعية بمصادراها الاساسية لم تعد تمتلك القدرة والامكانية على استيعاب تعقيدات المجتمع ما بعد العصراني ؟

قبل الاجابة . "يجب الاعتراف بأن مفهوم القص والواقع – قد تعرّض الى تغيير جذري في الماهية والوظيفة والشكل ، ولاسيما بعد أن تحول الواقع من فرضية الى بنية ، ومن بنية الى نسق من غير مركز ولا نهاية ، وبذا انشغلت الكتابة الجديدة بالقضايا الما وراء قصصية – بوصفها ردّ فعل مضاد على طبيعة الواقعية التي لم تعد تمتلك من عناصر القوة والتحدي والبقاء ما يجعلها متجددة مع قوانين التحوّل في النظم والانساق الادبية والمعرفية" (١١) .

لذا فالخروج على واقعية السرد – تقليداً روائياً ، وانفلاتاً من أسر النوع والهوية ، وخاصة على مستوى فنية التشظي ، وتعدّد طبقات النص ، والتنافذ الاجناسي – أحدث ارتباكاً في الفضاء التداولي النقدي لعدم وجود تخصصّ نقدي بجماليات ما وراء الرواية ، لأنها جماليات جديدة بحاجة الى فهوم جديدة موازية لها ان لم تكن متقدّمة عليها (كما سنرى ذلك في سياق لاحق أيضاً) .

إحالات :

(١) تترجم Fiction الى قص أو رواية او تخييل أو خيال ، وعلى الرغم من أن هذه الانماط من حقول السرد ، فان الاختلاف في هذه التّرجمة غالباً ما يؤدي أما الى سوء فهم الحمولة المفهومية الغربية للمصطلح أو الى سوء استخدام المصطلح بالمعنى الدلالي ، ومن هنا تنشأ إشكالية المصطلح النقدي الناجمة عن تعدّد المعاني المترجمة للمصطلح الواحد .

لذلك آثرنا التمييز بين Meta-Fiction و Mata-Narration من حيث الفهم والاستخدام المصطلحي والدلالي في مواضع معينة تقتضي الوضوح والدقة في نقل الافكار المتداولة من جهة ، وصياغة الشفرات النقدية الجمالية الخاصة بنا من جهة اخرى .

ولا بد من الاشارة أخيراً الى أننا أكثر ميلاً الى استخدام مصطلح (ما وراء السرد) لأنه أكثر شمولية من المصطلحات الاخر التي يُعنى بها ضمناً .

(٢) ينظر : باتريشيا ووخ / ما وراء القص / ت : عبد الحميد محمد دفار / مجلة الثقافة الاجنبية / ع (١) لسنة ١٩٩٨ ص ٧٣ والصفحات التالية .

(٣) المرجع نفسه / ص ٧٣

(٤) عزيز توما / اللغة الثانية / الانزياح خرق المحدود المستقبلي / مجلة كتابات معاصرة / ع (٣٤) تموز – آب / ١٩٩٨ / ص ١١١ .

(٥) والاس مارتن / نظريات السرد الحديثة / ت: د. حياة جاسم محمد / المجلس الاعلى للثقافة / ١٩٩٨ ص ١٧٠ .

(٦) روبرت شولز / السرد والسادية في الفلم والقصص / ت : سعيد الغانمي / مجلة الثقافة الاجنبية / ع (٢) ١٩٩٢ / ص ٦٨ .

(٧) والاس مارتن / نظريات السرد الحديثة /المرجع نفسه / ص ١٠٧

(٨) المرجع نفسه / ص ٤٩

(٩) المرجع نفسه / ص ٤٨

(١٠) المرجع نفسه / ص ١٠٣

(١١) عباس عبد جاسم / جماليات القطيعة الجديدة في القصة العراقية / منشورات الغسق للطباعة / بابل / ط ١ / ٢٠٠٣ / ينظر : المقدمة / ص ٤

ما وراء الواقعية
(البنى الموازية لواقعية الواقع)

((في الميتافكشن- لايمكن تمثيل العالم كما هو، ففي العمل الأدبي القصصي يمكن في الحقيقة تمثيل خطابات العالم)).

باتريشياووخ

لقد بدأت الرواية – واقعية ، واقترن مفهوم الواقعية بمدّةٍ زمنية معينة – فهل بامكان الواقعية ان تظهر في جميع الأزمان ؟

مع ظهور الفسلفة الجديدة للفيزياء الكوانطية ، كانت "الواقعية تتحوّل وتتبدّل الى واقعية رياضية ، ثم تنحل الواقعية الرياضية الى نوع من الواقعية الاحتمالية الكوانطية" [1] ولعل انحلال الواقعية ناجم عن انحلال الجوهر المادي للظواهر الطبيعية . وما يعنينا من هذا التحوّل والتبدّل والانحلال هو : كيف تعدّدت طبيعة (الشيء) نفسه ؟ وكيف تعرّض الواقع الى تغيير جذري في الماهية والمفهوم والوظيفة ؟

إذاً يجب الاعتراف بأن الواقعية قد انحلّت سواء أكانت تقليداً أدبياً أم تمثيلاً للحياة .

وان كان الواقع قد تغيّر وتبدّل ، أي بمعنى انزاح الى بنى جديدة : ممكنة / متخيّلة / محتملة ، فهل بإمكاننا تقديم هذا الواقع بوصفه واقعية قارة ؟

اننا نشك في ذلك بعد ان تغيّرت طبيعة الواقع ، حتى صار يثير الشك والتساؤل والاستفهام .

إذاً فما طبيعة هذا الواقع ؟

لا شك انه ليس الواقع المحايث لوجود الطبيعة ، انه واقع ووجود مغاير له في تركيباته الفيزيقية، أي أنه أقرب الى الامكان او الافتراض او الاحتمال ، فكيف يمكن تقديم هذا الواقع الجديد؟

لدعم هذا الواقع والمصادقة عليه – لا يمكن تمثيله كما هو ، ولكن يمكن طرحه امكان او افتراضاً او احتمالاً ، لأنه بنية مخفيّة ما وراء الظواهر ، ولا يتجلّى في العلاقات المباشرة ، كما انه محصلة وليس معطى ، لهذا يستدعي هذه (الميتا) بوصفها (لازمة لاستكشاف العلاقة الموجودة ما بين عالم الخيال القصصي والعالم الموجود خارج العمل القصصي) [٢] وهذه (الميتا – واقعية) تُفسِّر كيف ان "المتخيل يفترق عن الواقع بفعل المخيلة التي تتعدّاه" [٣] وكيف ان هذه "الميتا – واقعية" تعمل على تفكيك عناصر الواقع المادية ، ثم تعيد تشكيلها عن طريق المخيّلة ، وفي هذا نكتشف : لماذا تغيّر التقليد الواقعي في تمثيل الحياة ،

وتغيّر معه منطق الرواية في تمثيل السرد ، إذاً ثمة استجابة لاحساسيه جديدة في تخليق بنى متخيّلة او محتملة او ممكنة – قد تكون موازية للواقع او بديلة عنه ، ولكن الواقع فيها يختلف في مظاهره عن واقعنا، لأنه يعطينا شيئاً آخر من المعرفة في وعي الذات ونقد الواقع وفهم العالم.

إذاً ما وراء الواقعية يتجاوز مفهوم الواقع بإنشاء بنى موازية ان لم تكن بديلة عنه ، كما يتجاوز الواقعية بإنشاء حيوات جديدة متقدمة عليها في الاسلوب والشكل والوعي الذاتي في الكتابة .

لهذا تعرّضت الواقعية بمصادراتها الانسانية الراسخة الى التزعزع ،.فتزعزع معها مفهوم الواقع ولأن الواقع نفسه قد غاب عنه المنطق ذاته -- لم يعد يتسم بالنسقية والتطور والنظام ، ولم يعد الخاص انعكاساً للعام ، بل أصبح نوعاً من الصدام المستمر معه بعدما استحال التوفيق بينهما ، واصبحت ثمة حاجة الى نزعة جديدة ، هي نزعة الرفض التمردية التي يؤكد عبرها الخاص رفضه للعام ، أو يعلن على الأقل عدم ادعائه له ، ورفضه الوقوع تحت سلطانه ، وكان من أعراض هذا الرفض التركيز على الذاتية وعلى عدم التواصل والاستمرارية التطورية التي كانت عماد السرد السابق" [٤] ولكن هل كان ذلك بسبب التقنية التي سعت الى تكوين واقع جديد – تتعارض فيه الذات مع الموضوع ؟

وان كان ذلك سبباً ، فهل يجب الايمان بالتقدم "كالايمان المعلمن او الايمان بالعلمنة"؟ وان كان ذلك ليس سبباً . فهل كان ذلك بسبب الازمات والحروب والانفجارات المعرفية الكبرى في العالم ؟

وبمعنى آخر : هل يعني ذلك ان الممكن والمحتمل والمتخيّل قد زعزع مرجعية الواقع بالمتعدد من مرجعيات الكتابة الجديدة ؟

لقد اعترفت ناتالي ساروت قبل ذلك بـــ (ان الانسان المعاصر – أكثر تعقيداً من انسان القرن التاسع عشر،وان وسائل بلزاك وحتى تولستوي لم تعد نافعة لتصوير دقائق حياته النفسية) [٥]

وان كان العالم قد تغيّر ، وعالم الرواية قد تطور ، فهل بامكان الرواية الاكثر واقعية ان تتطور بطرق غير واقعية ؟

نحن لا نشك في ذلك ، لأن المتخيّل ، وحتى صناعة الخرافة (لا تعني التنحي عن الواقع ، بل هي محاولة لإيجاد مطابقة اكثر دقة بين الواقع الذي هو خيال ، والخيال الذي هو واقع) [٦]

وهنا نرى بأن الممكن والمحتمل وخاصة المتخيّل من مظاهر تجاوز الواقع ، ولكن التجاوز "هو احتفاظ بالواقع وانماء لحالته التي كان عليها قبل التجاوز بتغيير او تطوير او تشكيل جديد، وبوجه خاص بخلق تركيبات جديدة [٧] يخترق فيها المتخيّل تخوم الواقع ويصوغه في بنى جديدة ، قد يختلط فيها المتخيل بالواقع او ينفصل عنه من حيث يتصل به بالمعنى الظاهراتي .

وقد تقوم ما وراء الواقعية بتجريد الواقع من واقعيته عن طريق تكسير اي تطابق حرفي بين السرد والواقعية او بخلق انحرافات خطرة من العجائبي او الغرائبي ، ولكن الواقع يبقى محتفظاً بدلالته الحافة الدالة عليه .

حالات :

١) سالم يفوت / مفهوم الواقع في التفكير المعاصر / مطبعة دار النشر المغربية الدار البيضاء / من دون تاريخ / ص ١٠٨ - ١٠٩ .

٢) باتريشياووخ / ما وراء القص / ت : عبد الحميد محمد دفّار / مجلة الثقافة لاجنبية / ع (١) لسنة ١٩٩٨ / ص ٧٢ .

٣) محمد برادة / المتخيل الاجتماعي السياسي في ثلاث روايات / من بحوث : مؤتمر القاهرة للابداع الروائي - القاهرة / فبراير / ١٩٩٨ .

٤) صبري حافظ / نقل المركزية الروائية وجماليات سرد ما بعد الحَداثة / مؤتمر لقاهرة للابداع الروائي /من بحوث القاهرة للابداع الروائي .

(٥) بوريس بورسوف / الواقعية اليوم وأبداً / وزارة الثقافة والاعلام / بغداد / ص ٧٤

(٦) ينظر : جورج شولز / صناعة الخرافة والواقع / ضمن كتاب : المرآة والخارطة / دراسات في نظرية الادب والنقد الأدبي / مجموعة من النقاد والمفكرين / ت : سهيل نجم / نينوى / سوريا - دمشق / ط ١ / ٢٠٠١ / ص ٦١ .

(٧) مبارك ربيع / الواقع والواقعية / مجلة الآداب البيروتية / ع ٢-٣ شباط - آذار /فبراير - مارس / ١٩٨٠ / ص ٣١

رواية النص
وما وراء السرد

رواية النص(هو مصطلح يراد له ان يوازي أطروحات مابعدالحداثة
(ماوراء الرواية وقد أثير هذا المصطلح في النقد الانجلو سكسوني
ليستوعب امداء الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه الى ذاتها بشكل
واع ومقصود فتنتظم على انها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقةبين
التخيل والواقع))
باتريشاووخ

ان كان السرد جنساً مختلطاً وغير مستقر ، فان الرواية فن قلق و (شكل هجين) كما ان "لفظة رواية هي بالأحرى دال ينتمي الى النصوص المحاذية ، أي كل ما يسبق النص او يمهد له أو يحيط به ، أكثر مما هي سمة فنية او شكلية تخص جنساً معيناً " [1] .

اذاً هل يعني ذلك – ان الرواية بلا هوية ؟

نعم ، (جوهر الرواية هو كونها لا تمتلك هوية أساسية) [2] أي بمعنى أنها ذات نزعة كرنفالية:

متعدّدة الاصوات ، ومفتوحة النهايات .

وان كانت الرواية هي عمل مفتوح ، وهذا العمل المفتوح هو الشكل المتخيّل للنص ، فما (النص) ؟ وما (رواية النص) ؟

النص كائن هجين / منفلت / متمرّد على أي تجنيس أدبي ، لأنه ملتقى نصوص / تقاطع نصوص / مفترق نصوص / جدلية تذكّر او جيولوجيا كتابات[٣] .

كما ان (النص تعدّدي) هذه التعددّية ناتجة عن بنية النص وليس عن تعدد القراء فقط .

ومع الاحتفاظ بالمعنى الدائري للمصطلح فان النص (هو ذلك الفضاء الذي لا تسيطر فيه أي لغة على لغة اخرى ، وهنا يستدعي النص الى الذهن فكرة التناص ، غير ان التناص الذي يحتضن كل نص ، والذي هو نفسه النص – الكامن وسط نص آخر – لا ينبغي الخلط بينه وبين جذور النص) [٤] .

وتسعى ما بعد الحداثة الى (تأصيل النص وانفتاحه وانكاره للحد والحدود ، مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المتحوّل . وينجم عن هذه النصوصية لانهائية النص ولا محدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات) [٥] .

إلاّ أننا نميل الى فكرة النص عند (أوسبنسكي وجماعته – ١٩٧٣) الذين طبّقوا فكرة النص على مجمل طيف السلوك الثقافي الذي عرّفوه بانه : رتبة هرمية الأنظمة إشارية تتكوّن من نصوص) [٦] .

وتقوم فكرة النص على تقويض المركزية النصيّة ، أي مركزية المؤلف ، ومن ثم تقويض حتمية المعنى الأُحادية حتى يتحقق للنص المعنى التعددي الاحتمالي ، أي بمعنى ان النص عمل مفتوح يمتلك سلطة جديدة خاصة به .

ولكن هل بإمكان الرواية ان تكون بنية إطارية للنص الذي يحمل بين طياته قوة الانفلات من أي نظام ، بل ويميل الى التعدد اللانهائي ؟

وبمعنى آخر : كيف تستمد الرواية من النص عوامل الخروج من المدلول الواقعي للسرد باستثمار قوة الدال الذي مجاله النص ؟ وكيف يستعير النص من الرواية أطياف ما وراء السرد؟

ان رواية النص (مصطلح يُراد له أن يوازي اطروحات ما بعد الحداثة أو (ما وراء الرواية) وقد أثير هذا المصطلح في النقد الانجلوسكسوني ليستوعب امداء الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه الى ذاتها بشكل واع ومقصود فتنتظم على انها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التخيّل والواقع)[٧] .

ولعل انفتاح الرواية على إمكانات النص بصيغة (انتصاص الروائي) هو الحافة الجديدة من التحول بقوة التوجّه نحو الاختلاف والمغايرة في الكتابة الروائية الجديدة . ولكن هل الانتصاص الروائي ملائم لبنية الواقع العربي ذي التشكيلات الاجتـــماعية والاقتصادية المتعدّدة ؟قبل الاجابة ، ينبغي تحديد اتجاه حركة (رواية النص) أي بمعنى : لمن تتجه ؟

(تتجه – رواية النص – الى مجانية الواقع بعد الانغمار ، ثم تمارس نقدها له في صورَة الوعي بالتاريخ او كشف الواقع عن طريق تشوّفه) [٨] .

وتقوم رواية النص باختزال الانتصاص الروائي الى أدبية تُعنى بكيفية جعل الرواية بنية إطـــارية للنص ، وبقدر ما يتمرّد النص على حدود الرواية ، تتسع الرواية لاحتواء تعددّية النص .

ان رواية النص – أكثر قدرة على الانفلات من الواقع الوصفي والسردي بخلق السطوح المتعدّدة ، والطيات المخفيّة ، وأكثر قدرة على التشظي والانتشار باحالة نظام المروي الى جزئيات متشظية او جمع هذه الجزئيات المتشظية في بنية واحدة ذات مستويات متعددة من الدلالات.

ولغرض ملاحظة الانتصاص الروائي ، فقد وضعت (كراسة كانون) لمحمد خضير الناقد– قبل القارىء– أمام إشكالية إجناسية ، لأنها حملت مصطلح "رواية" وهي ليست من جنس الرواية ، وباعتراف المؤلف – انها كتابة قُدمت "من منطقة ما وراء السرد" بشكل مفتوح على مستويات قولية ورسموية ومعرفية . (٩)

وقبل ذلك (تعامل النقد الروائي مع كتابة هشام القروي بحيرة واضحة ، ربما لأن نزعتها التحديثية المطلقة تصطدم بالمعايير السائدة في فهم الرواية) وقد عزاها بوشوشة بن جمعة في كتابه (مباحث في رواية المغرب العربي – ١٩٩٦) الى التجريب وسماها الرواية الذهنية ، ثم سماها في موقع آخر (رواية اللغة) غير (أن الكتابة الروائية ما بعد الحداثية تحتفي بهذه الأبعاد، لأن غلبة التجريب في بنائها او بروز اشتغالها اللغوي او اعمال الذهن والذهنية في نسق تنضيدها من سماتها ، بالإضافة الى سمات وخصائص أخر لازمت نزعة ما بعد الحداثـــة) (١٠)

ورأى الدكتور صلاح الدين بوجاه بان حدّث أبو هريرة قال(لمحمود المسعدي)ليست من جنس القصة ، ولا من جنس الرواية ، انها سليلة جنس الخبر، (وهو) الخبر بأسانيده وعنعنته الكلاسية المعتادة / وهو الحديث / وهو

اليوم من أيام العرب / وهو القصة / وهو السيرة / وهو الحكاية / وهو الرواية على وجه العموم والاطلاق) [١١] .

أمّا (الانسان الصفر) لعز الدين المدني ، فهو "نص تبلغ به مسألة ترافد الاجناس درجة الافلات من كل قيد ، فهو ليس من قبيل القصة او المقالة اوالفصل النقدي او الخاطرة او الرواية اوالمقطع الشعري .. انما هو أفق يتوق الى اختزالها جميعاً في ضرب من الشطح اللغوي والاسلوبي الايقاعي العرضي المتفرّد" [١٢]) .

وفي "خشخاش) لسميحة خريس تنفك مركزية الرواية الى وجهات نظر مبأرة : المؤلف / السارد / الناقد في الخطاب الروائي ، ويتقاطع فيها النص المقروء مع النص المكتوب في عمل مفتوح لا يمثل الواقع ، ولكنه مواز له في الشكل والدلالة .

ولكن رواية النص: أهي رواية (لغة) ام رواية (ذات) ام رواية (أفكار) أم رواية (لا رواية) ؟

ان تعددية النص وقوة انفتاحه اللغوي والدلالي على الاجناس المجاورة يتيح للرواية ان تكون ذلك الكل المركب من أطياف ما وراء السرد .

إذاً من خلال ملاحظة انتصاص الروائي – هل هناك روايات عراقية قابلة للنمذجة بالمعنى النصوصي لـ (رواية النص) ؟

تلك مسألة بحاجة الى مقاربة أخرى .

إحالات :

(١) برنار فاليط / النص الروائي : تقنيات ومناهج / ت : رشيد بنحدّو / منشورات ١٩٩١ /Nathan Paris / ص ٢٢ .

(٢) والاس مارتن / نظريات السرد الحديثة / ت : د. حياة جاسم محمد / المجلس الاعلى للثقافة / ١٩٩٨ / ص ٤٨ .

(٣) عباس عبد جاسم / الكتابة بأفق آخر (مقاربات ميتا – نقدية) منشورات الغسق للطباعة / بابل / ط ١ / ٢٠٠٠ / ص ٩٠ .

(٤) رولان بارت / من العمل الى النص / ت : د. محمد درويش / مجلة الثقافة الاجنبية / ع (١) السنة العشرون / ١٩٩٩ / ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٥) د. ميجان الرويلي – د. سعد البازعي / دليل الناقد الأدبي / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء / ط ١ / ٢٠٠٠ / ص ١٤٣ .

(٦) توماس جي ونر / نظرية الإنواع البنيوية والسيميائية / ت: كاظم سعد الدين / مجلة الثقافة الاجنبية / ع (٣ – ٤) السنة الثامنة عشر / ١٩٩٧ / ص ٧٣ .

(٧) ينظر : د. عبد الله ابو هيف / الرواية العربية في تونس : التقليد والتحديث / مجلة الكاتب العربي / ع ٤٤ آيار – مايو / ١٩٩٩ / ص ١٠٣ .

وينظر أيضاً : المرجع الأصل : رواية النص : نظرية الرواية الواعية بذاتها وتطبيقها / باتر يشاووخ / لندن – ١٩٨٤ .

(٨) د. عبد الله ابو هيف / الرواية العربية في تونس / المرجع نفسه / ص ١٠٤ .

(٩) عباس عبد جاسم / الرواية بوصفها بنية إطارية للنص / ورقة مفتوحة ما وراء الرواية / ورقة بحث ألقيت في ملتقى بغداد الاول لندوة قضايا الرواية العربية المعاصرة / من ٢٦ – ٢٨ / ٢٠٠٢.

(١٠) د. عبد الله ابو هيف / الرواية العربية في تونس / المرجع السابق / ص ١٠١ .

(١١) د. صلاح الدين بوجاه/ مدخل الى ترافد الاجناس والانواع في المدوّنة السردية التونسية/ مجلة الكاتب العربي/مرجع سابق / ص ١٠٦ .

(١٢) د. صلاح الدين بوجاه / مدخل الى ترافد الاجناس والانواع في المدّونة السردية التونسية / المرجع نفسه / الصفحة نفسها .

رواية الرواية
والمؤلف المنظور

"لم يعد القارئ يتقبّل بسهولة أن يخفى عنه مركز المؤلف والراوي".
رولان بورنوف/ريال أويليه

يجب الاعتراف بان (نشأة) الرواية عندنا – كانت ثمرة لعلاقتنا الثقافية مع الآخر ، وعلى الرغم من أن هذه المثاقفة غير متكافئة مع الآخر ، فهي حاجة لا بد منها في تأسيس الذات وبناء ثقافة الرواية في بلادنا (بخلق تواصلات أخرى تتم من موقع المقابسة مع الآخر والمماثلة مع نتاجه) [1] .

ولنا في رواية الرواية تجارب جديدة ، وعلى الرغم من جدة استخدام مصطلح (رواية الرواية) فان هذا النمط من الكتابة ظهر في تاريخ الرواية في الغرب بوصفه نزعة جديدة في كيفية دخول الروائي في الرواية مؤلفاً لروايته، وقد زعزعت هذه الكيفية – عناصر المنظومة المعيارية للرواية، لاسيما بعد أن حلّ المؤلف المنظور محل المؤلف الضمني، مما ترتب على ذلك اعادة النظر بـــ (وجهة النظر) في امكانية طرح نظرية الرواية بوصفها رواية.

وقبل ان نعرف الكيفية التي تزعزعت فيها المنظومة المعيارية للرواية بـــ (روايّة الرواية) ينبغي معرفة أكثر التمفصلات تطوراً في تاريخ الشكل السردي للرواية ، وهل (رواية الرواية) شكل أكثر تطوراً من شكل الرواية السائد؟

لقد ألمح بعض النقاد بعد الحرب العالمية الثانية الى ان (موت الرواية) قد يكون وشيكاً ، وربما كان السبب هو ان البناء الطبقي الذي زوّد الرواية بموضوعاتها قد حلّ محله (المجتمع الجماهيري) لما بعد الرأسمالية الصناعية .[٢]

وهناك من رأى ان الرواية – اقترحت بدءاً من جويس الى كلود سيمون ومروراً بفولكنر – ان يختفي منها كل خط قصصي، وان تكشف عن نفسها كخيال – [٣] Fiction .

ولكن تاريخ الرواية الفرنسية يميل بعد بلزاك الى (استبعاد الروائي Romaanesque) (رواية بلا أحداث غير متوقعة وبلا حبكة) [٤] .

ولعل رواية تريسترام شاندي (للكاتب البريطاني لورنس سيترن – أكثر خروجاً على قواعد اللعبة السردية بكسر إطار الرواية بقصدية "في لجم اي حركة حديثة) فأدخل الخرافا غير معقول في السياق يمنع تطور الرواية على شكل فقرة طويلة باللاتينية ، تواجهها على الصفحة المقابلة ترجمتها الى الانكليزية ، وبعد ذلك يترك لنا صفحة فارغة بيضاء . تتبعها صفحة مليئة بتعاريف رخامية ، ثم مجموعة من النجوم المستخدمة بوصفها فصلاً بين الفقرات ، وبذلك "استخدم سترن كل شيء لمنع تطور القصة ولإخفاء الغموض

عليها" كما شاء ان يضع (الإهداء) و(التقديم) في (وسط) الرواية ، ثم قام بتحريك الشخصيات على وفق لعب حر في المناقلة السردية .

ويتمثل دخول الروائي في هذه الرواية بـ (مونولوج داخلي) يقوم به راو واحد هو (تريسترام شاندي) إذ يتقصى فيه باسلوب استبطاني تطور شخصية المؤلف نفسه (لورنس ستيرن) باطواره المختلفة [٥] .

ان العلامة الفارقة لرواية "تريسترام شاندي" – داخل الرواية – ان المؤلف لورنس ستيرن لم يدخل في الرواية مؤلفاً لروايته، وانما كان هو موضوع الرواية ، و هذه العلامة تشكل سمة فرق وقيمة وحداثة .

وبعد ظهور المؤلف المنظور في الرواية ، وهو يكتب رواية عن نفسه داخل الرواية – كأندريه جيد في "مزيفو النقود" والدوس هكسلي في(الالحان المتقابلة) صار بوسع المؤلف ان يقدّم ذاته بوصفها مواضعة لرواية او وجهة نظر تقدم منها الرواية ، وفي ذلك زحزح المؤلف المنظور فيها – المؤلف الضمني عن موقع رؤيته ، فألغى المسافة بين البعد ووجهة النظر ، مما انزاح معها حاجز الرؤية بين المؤلف والقارىء ، لأن القارىء لم يعد يتقبّل بسهولة ان يُخفى عنه مركز المؤلف والراوي" [٦] .

أي ثمة اختلاف بين مؤلف مخفي (يقف وراء الكواليس) – كما يقول واين بوت – مدير مسرح او محرّك دمى او خالقاً غير مكترث " [٧] ومؤلف منظور بذاته – مواضعة للخلق والتخليق الروائي – هذا الاختلاف ناجم عن طريق اختيار المؤلف لموقع رؤيته في كتابة الرواية ، وقد شاعت هذه الطريقة تقنية او نزعة جديدة لكتابة رواية داخل الرواية ، فقد كانت رواية(شكاوى المصري

الفصيح – نوم الاغنياء) ليوسف القعيد تروي مغامرة مؤلف يكتب رواية يسميها – شكاوى المصري الفصيح ، وهي رواية داخل الرواية يؤلفها بطل الرواية ، ولكن هناك نموذج مشابه لها في الرواية الفرنسية الجديدة هي(حياة سيباستيان تايت الحقيقية) لفلاديمير ناباكوف الكاتب الذي يتناول شقيقه. الراوي في الرواية .

وتمارس رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا لعبة غرائبية – تعكس فيها اغترابية الرواية الجديدة المضادة للواقعية ، ليس بصيغة المحاكاة الشكلية لها ، وانما بصيغة الحوار الشكلاني معها ، وخاصة على مستوى توظيف اللامعقول في الشكل :

← (هذه الرواية لم تقع هنا ، لم تحدث الآن ، وانما حدثت إبّان زمن غير مؤكد وفي بقاع غير معروفة) .

← (ان شخصية الراوي – والذي هو أنا – تخيلية غير موجودة وكذلك بقية الشخصيات .

ان (الهؤلاء) بنية داخل بنية ، وحدث داخل حدث ، تنفى فيها وحدتا الزمن والمكان ويتلاشى الوجود باللاوجود ، وهذه البنية على حد تعبير المؤلف رواية لا أساس لها من الصحة) .

ولعل أهم ما في هذه الرواية ان التغريب فيها يبدأ من قاعدة مألوفة ، اي من اسم المؤلف ، فقد اخترعت الرواية مدينة طوبائية اسمها إيبوط" نسبة الى الاسم الثاني المقلوب لمؤلفها (طوبيا) واخترعت الرواية أيضاً طاغية اسمه "الديجم" نسبة الى الاسم الثاني المقلوب لمؤلفها (مجيد) .

وفي رواية (لعبة النسيان) لمحمد برادة مواضعة روائية معكوسة قائمة على ان المؤلف فيها هامش والراوي هو المركز ، لأنه أوسع معرفة منه :

←(أنا راوي الرواة / الماسك بخيوط السرد الناقل لها من راو الى آخر / أعرف اكثر مما يعرفه باقي الرواة / الأهم والأصعب كيف أوجّه السرد / المُلم خيوط الحكي المتناثرة بين اكثر من سارد) الرواية / ص ٥٣ ، ٨٩ / ١٣٠ .

ويحدث هنا أن ينحسر دور المؤلف ، وتنفك المركزية النصيّة ، وان يظهر دور القارىء ، وتلك دلالة تشي بالحوارية، وتعدد وجهات النظر:

(قلت للمؤلف لا داعي لأن تجزىء الزمن الى زمنين / إنني أتحمل أمامك ايها القارىء مسؤولية سرد هذا الفصل حتى يطمئن المؤلف) الرواية / ص ٣٥ ، ١٣٥ وهذا يعني ان راوي الرواة – وجه مضاعف لمؤلف الرواية ، أما المؤلف داخل الرواية ، فعلى الرغم من انه يمثل ذات المؤلف الاولى ، فإن وجهة نظره جزء لا يتجزأ من المنظومة المعيارية لراوي الرواة – وفي صراع غير متكافىء معه.

ولكن العلامة الفارقة لهذه الرواية – انها تكمن في كيفية توظيف انقسام الولاءات داخل الرواية ، وذلك لنقل المركزية النصيّة من الصوت الواحد الى التعددية الصوتية ، وكيفية توظيف مقولة القارىء بوصفها من جماليات التلقي والاستجابة ، وكان ذلك إيذاناً بإنحسار دور المؤلف، والانقلاب على دكتاتورية الراوي الكلي العلم والمعرفة .

وعلى نحو مغاير لا يتزاح المؤلف في رواية "ظلال على النافذة" لغائب طعمة فرمان عن المركز ، وانما يتمركز حول ذاته داخل الرواية (وهو بمثابة الروائي

في الرواية الذي يكتب في البداية لأصدقاء مفترضين ، ثم تصبح كتابته غير موجهة لأحد ، بل لنفسه) [٨] .

لهذا فالحيّز الذي يشغله (ماجد) داخل الرواية ، واعني به (المجال اوالموقع الذي إختاره المؤلف له) لم يتسع لأن يكون مواضعة لحوار او صراع داخل المنظومة المعيارية ، لأن المؤلف الضمني لم يسمح له في أن يتدخل في صنعة الراوية بوصفها كشفاً لرواية ، مما حدّد موقع (ماجد) المؤلف/ (الافتراضي المنظور) وتقيّد بوعي مؤلفه الضمني لدرجة انحسرت رؤيته وتجمّد دوره في الرواية .

إلاّ أن المؤلف المنظور في رواية "ويبقى للحب علامة" لمحيي الدين زنكنه – يدخل في حوار مباشر مع شخصياته الروائية ، لدرجة يخشى ان يتمرد عليه شخوصه :

← ترى ماذا يحدث لو تمرد عليّ شخوصي ، وراحوا يطالبونني بحياة أخرى ويفرضون علي حياة يضعونها لأنفسهم" [٩].

في هذه العينات – يظهر المؤلف المنظور بوجه آخر لمؤلف ضمني او بقناع لا شخصي ، وقد يكون موجها من سارد أعلى منه في ادارة المنظومة المعيارية للرواية ، وكأنه ذات غير فاعلة او خالق غير مكترث فيها .

وان كانت الرواية عبارة عن وجهة نظر ، فـ (ان وجهة النظر تنتمي للمؤلف نفسه او تكون جزءاً من المنظومة المعيارية للراوي بانفصال عن المؤلف (وربما في صراع مع معياره) أو (تنتمي لأحدى الشخصيات) [١٠] .

ومن خلال هذه العينات – فان رواية الرواية – تعرض منظورات مختلفة لعملية واحدة هي : (رواية الرواية او ما فوق الرواية) .. اذاً بم تختلف الكيفية التي ظهر بها عبد الخالق الركابي في (سابع ايام الخلق) بوصفه مؤلفاً يكتب رواية عن نفسه داخل الرواية ، والكيفية التي ظهر بها أحمد خلف في (موت الأب) والكيفية التي ظهرت بها لطفية الدليمي في "خسوف برهان الكُتبي" كمؤلفة لرواية داخل الرواية ، والكيفية التي ظهر بها سعد محمد رحيم في (غسق الكراكي) ؟

هل استدعت هذه (الكيفيات) سياقات جديدة في الكتابة الروائية ؟

ثم كيف يمكن التمييز بين التخييل والحقيقة ؟ أي هل يمكن مقابلة التخييل بالحقيقة والصدق بالسرد ؟

هذا ما سنؤسّس له في سياقات أُخر .

إحالات :

(١) د. واسيني الأعرج / اسئلة النص الروائي العربي / مجلة "اوراق " الاردنية / ع (٦) ت١ / ١٩٩٥ / ص ١٠٠ .

(٢) ينظر : والاس مارتن / نظريات السرد الحديثة / ت: د. حياة جسام محمد / المجلس الاعلى للثقافة / ١٩٩٨ / ص ٢١ .

(٣) ينظر : بيار بورديو / أسباب عملية (اعادة النظر بالفلسفة) ص ٩٠ .

(٤) ينظر : بيار بورديو / أسباب عملية / المرجع نفسه / الصفحة نفسها .

(٥) ينظر : ميلان كونديرا / قصة تغيير / ت : أليلس فركوح / مجلة "اوراق" الاردنية / مرجع سابق / ص ١٠٧ .

(٦) ينظر : رولان بورنوف – ريال أويليه / عالم الرواية / ت : نهاد التكرلي / دار السؤون الثقافية / بغداد / ١٩٩٠ / ص ٧٩ .

(٧) ينظر : واين بوت / البعد ووجهة النظر / ت: علاء العبادي / مجلة الثقافة الاجنبية / ع (٢) / ١٩٩٢ / ص ٤٥ .

(٨) د. شجاع مسلم العاني / البناء الفني في الرواية العربية في العراق / دار الشؤون الثقافية / بغداد / ١٩٩٤ / ص ١٤٦.

(٩) د. شجاع مسلم العاني / البناء الفني في الرواية العربية في العراق / دار الشؤون الثقافية / بغداد / ١٩٩٤ / ص ١٤٧.

(١٠) ينظر : بوريس اوسبنسكي / شعرية التأليف / ت : سعيد الغانمي / مجلة الثقافة الاجنبية / ع (١) لسنة ١٩٩١ / ص ٩.

فـي الممارسـة

سابع أيام الخلق
(نظرية الرواية بوصفها رواية*)

((كل نظرية للرواية يجب أن
تكون هي نفسها رواية))

في (سابع ايام الخلق) لعبد الخالق الركابي يظهر مؤلف الرواية بوصفه صنعة للرواية – بكيفية مغايرة للمعايير المندرجة في كتابة الرواية على وفق معطيات نصية جديدة منها :

١– ان مؤلف الرواية نسق من قيم تنتمي لمؤلف مألوف لدى القارئ يكتب رواية عن نفسه داخل الرواية ، وعلى الرغم من انه يمثل فيها ذاتية الخطاب فانه لا يحتكر الاخبار فيها بمفرده وانما يفتح المجال لحركة الشخصيات والافكار والاحداث في ان تنمو وتتشكل وتتغاير تبعاً لموقع الرؤية العاكسة لها والمنعكسة عليه ، لهذا فالمؤلف : خالق شخصيات / فاعل خطاب / ناقل سرد (بنية ذات فضاء وسيطة متعددة) [١]

٢– ان رواية المؤلف جامع روائي لأساليب وانساق واصوات مختلفة تنمو وتتشكل على وفق طبقات متدرجة في الصعود والهبوط تعبيراً عن ثنائية حركة التاريخ في صعودها وهبوطها ، لدرجة تتعدد طبقات المنظور الروائي بفعل تعدد

طبقات الرواة مما تغدو هذه التعدديَة استطالة اخرى لتعدد مستويات التأليف الروائي .

٣- ان مؤلف الرواية/ رواية المؤلف - شكل متداخل متخارج بين (الراوي/ المروي) و(التجميع/ الاقتباس) و(الرواية/ السيرة) و(العلم/ الدين) و(النقص/ الكمال) و(الشفاهية/ الكتابية) .

ولأغراض المُعاينةُ النصية لهذه الخاصيات الثلاث - آثرنا ان نتحرك بسياق دائري من الفهم- على وفق ثلاثة مستويات محايثة لموقع رؤية المؤلف .

حرفيات المؤلف الروائية :

ان كان باختين قد اكد ان (الرواية ككل هي ظاهرة متعددة الاساليب متعددة اللغات متعددة الاصوات)[٢] فان (سابع ايام الخلق) جامع روائي بين ذاتية الخطاب وسردية الاخبار / شفاهية المحكي ومروية المكتوب / وثيقة المؤرخ وفضاء التاريخ / شكلانية القصد وتعددية التأويل، وبهذه التعددية تتعدد حرفيات المؤلف الروائية، مما يزيح الحدود بين النظرية والرواية وتنعدم المسافة الفنية بين القارئ والمؤلف، إذ تسعى نظرية الرواية لأن تكون رواية بخطوط متوازية / متقاطعة في آن واحد .

ولاستخراج حرفيات المؤلف الروائية إذ آثرنا ان نتحرك في الحيز او المجال الذي يتجه إليه المؤلف من موقع رؤيته ، وطريقة اختياره لهذه الموضعة الروائية ،

وبخاصة ان المؤلف اختار ان يكون سابع الرواة ، ومن سادس الرواة تنطلق حرفيات المؤلف في صعود ونزول صعود الشخصيات نحو المؤلف بوصفه مركز الخلق الروائي ونزول المؤلف بدوره نحو الشخصيات بوصفها وجهات نظر متدرجة من المستقبل الى الحاضر، ثم الإرتداء الى الماضي فالمستقبل ثانية (ساتتبع عروج شخصيات الروائية صعوداً نحو المؤلف وعروج المؤلف بدوره نزولاً نحو تلك الشخصيات ليدرك الطرفان وحدهما على صفحات هذه الرواية فما كان موجوداً في ذهن الروائي بالقوة – أخيلة – صور – افكار – تعينات – سيتحقق في الرواية بالعمل على شكل حروف وكلمات) الرواية / ٢٩٢ ومن موقع رؤية المؤلف تنبثق بؤرة السرد / دلالة الشكل / نقطة المراقبة / في مواضعة روائية جامعة لنصوص متقاطعة (روايتي تكمن في تلك الاشياء المتنافرة : نصوص شفهية ، وثائق وتواريخ وكتابات عرفانية واخر ادبية) الرواية / ص١٣٤ ولكن ما الذي يجمع بين هذه النصوص ؟ تجيب شخصية الشاعر عن سؤال المؤلف نفسه في الرواية)، الذي يجمعها هو الاسلوب الحديث للرواية . فقد قال باختين(اسلوب الرواية هوتجميع لاساليب ولغة الرواية هي نسق من اللغات) الرواية / ص١٣٤ .

وعلى الرغم من ان كثافة الرواية تتركز في ذات المؤلف، على هيأة مواضعة مستديرة بحركة الشخصيات والرواة، فان موقع هذه الذات غير منغلق على

نفسه بصيغة تمركز الذات حول نفسها امتلاك العالم وانما تتزاح فيها الذات عن المركز ، ولكن من دون ان تتخلى عنه إذ تفسح المجال لتنوع وجهات النظر بصيغ التحاور او التعارض فيما بينها ، ومنها وجهة نظر الراوي وهي تظهر وتختفي عبر دورات الاخبار السردي بصيغة (قال الراوي) في ثلاثة فصول من الرواية (اشراق الاسماء / إشراق الصفات / اشراق الذات) وتنتمي مقولة الراوي الى (شبيب طاهر الغياث) وعلى الرغم من انها تمثل وجهة نظر تنتمي الى المنظومة المعيارية للمؤلف فهي تمثل شخصية نصية موازية للمؤلف لدرجة تتعادل مقولة الراوي مع مقولة المؤلف اي تتساوى هنا الشخصية الروائية مع شخصية المؤلف حين تشكل شخصية الغياث بوصفها سادس الرواة في المخطوط شرطاً لوجود المؤلف سابع الرواة بدليل اعتراف المؤلف نفسه للرواي شبيب طاهر الغياث (وانت في روايتي التي ما تزال قيد الانجاز لا تقف خلف كل سطر فيها حسب ، بل انت تقف في صميمها ، فلولاك ، ولو لا الاوراق التي كتبتها اليّ لما جرؤت على كتابة حرف واحد منها بل لا اكتمك ان ذلك السطر الذي كتبته على المظروف الذي حوى اوراقك – والذي تجيز لي بموجبه ما كتبته قد يساعدني على استلهام طريقة الاسناد التراثية شكلاً اربط به النصوص ببعضها فما يعزز هذا الامر كون تلك النصوص رويت او كتبت من قبل عدة رواة فضلاً عن اتخاذ طبيعة سرد تلك الاحداث هذا الاتجاه) . الرواية / ص١٩٩ .

وتتسع الرؤية التي تقدم منها الرواية لان تكون صيغة نظرية للرواية، فهي لاتطغي على وجهات نظر الشخصيات لتطبعها بطابعها الميسمي وانما هي

مواضعة لظهور مستويات متباينة من التعبير: رواة ماثلون وعاكسون غائبون في السرد الروائي وهم يختلفون فيما بينهم في تأويل الاحداث بفعل اختلاف اوجه السيرة شفاهياً وكتابياً، كما ان التدوين يشكل بالنسبة لهم بنية وسيطة للتقاطع بين المرحلة الشفاهية والمرحلة الكتابية ومن جدل التعالق بين ذاتية الخطاب وسردية الاخبار يتعين من موقع رؤية المؤلف ان يكون الراوي السادس (الغياث) سارداً مخبراً وان يكون المؤلف سابع الرواة مستمعاً لسرده ومن ثم مؤلفاً لنص سابع اتخذ شكل هذه الرواية ومضمونها.

وان كان المؤلف قد اختار مواضعة روائية تبدأ بوجهة نظر الراوي السادس صعوداً تنتهي به سابعاً للرواة نزولاً فان هذه المواضعة طبقات متدرجة من وجهات نظر متداخلة متخارجة في الصعود والنزول عبر سلسلة من الرواة، اي ان الاخبار السردي يرشح من اعلى الى أسفل ليصب في الطبقة ــ السابعة.

إذاً في (سابع ايام الخلق) يتربع المؤلف محور الرواية، على مرأى من القارىء يجري وقائع الخلق: رواة وشخصيات وافعال تتخلق/ تتحرك/ تتغير/ تتطور/ تبعا لموقع رؤية المؤلف منظومة للاستقبال والارسال وهنا تنطبق على المؤلف ــ قاعدة جديدة مضافة لما حدد بالنسبة لوجهة النظر اصطلح عليها تودوروف بـ (مقولة المستمع السارد)[٣] بوصفه مستمعاً مسرود اليه وكسارد فاعل ــ خالق شخصيات على وفق مواضعة متحركة بالتخليق والاكتشاف الروائي اذ يقول (بدر فرهود الطارش) للمؤلف في الرواية (دع بدر فرهود الطارش وهو اسم غير شاعري قد يثير النفور يتحرك من خلال كلماتك من دون قناع فانا رجل

اعشق حقائق التاريخ فاطلقني في روايتك بعلاتي وجنوني وسوء السمعة التي رافقت مولدي من دون ذنب مني / دعني ار نفسي كما جبلت عليها وامنحني وهم الاحساس بالخلود فكل مادون ذلك زائل وقبض ريح) الرواية /ص١٤.

اما المؤلف فيقول عن شبيب طاهر الغياث (انني جعلت منه احد الاشخاص المهمين لروايتي بل البطل المحوري الذي يعتمد عليه متن الراووق الجديد) الرواية / ص٢٠٠.

إذاً المؤلف مواضعة مستديرة بشخصيات عاكسة لموقع رؤيته ومنعكسة فيها كما انه محور لوجوه متناوبة في مرآوية السرد.

ولكن مايعنينا هنا ــ ليس السرد صيغةً او قاعدة بل الكيفية التي تتبناها الرؤية او الكيفية التي تنتهجها وجهة النظر في بناء مستويات التعبير او الاخبار بها اي كيف قدم المؤلف ذاته لنا، وكيف اطلعنا على الاحداث من موقع رؤيته في الرواية.

واذ اختار المؤلف ان يكتب رواية عن نفسه داخل الرواية، وان يكون سابع الرواة فيها فان طريقة الاختيار هذه في تقديم ذاته كمواضعة محورية قد حددت منذ البداية شكل ومحتوى الطبقات المتدرجة لمنظور الرواية ولاسيما انه اتخذ من هذه الكيفية شكلاً ودلالة وطريقة لبناء متدرج يبدأ بخط سابع في الصعود من الراوي السادس حتى الراوي الاول وبخط متدرج يبدأ في النزول من الراوي الاول حتى الراوي السابع اي انه اختار شكلاً يتألف من ستة اقسام تشكل فيها ذاته مواضعة روائية حاوية ومحتواة لها في قسم سابع (هو هذا الذي تتشكل

حروفه وكلماته تحت عيني القارىء) الرواية/ص٧ ومن موقع هذه الرؤية انتهج طريقة الاسناد) في الاخبار السردي وتعني (رفع الحديث الى قائله) عبر سلسلة من الرواة عن طريق : السماع / القراءة /الاجازة / المكاتبة/ الوجادة/ وقد حددت هذه الصيغ الكيفية في التركيب التي تدرج بها الاخبار السردي الى جانب الكيفية التي ترتب بها وتدرج الخطاب الذاتي ثم مازج بين الكيفيتين (السيرة/الرواية) فانتج منها كيفية واحدة ذات شكل متدرج بصيغ خطابية/ سردية متداخلة متخارجة (بين النص الشفهي للراوي الاول ونصي الكتابي الذي مازال في طور التشكل والنمو، ستتخذ النصوص الاخر مواقعها: فنص عبد الله البصير يقود الى نص مدلول اليتيم الذي يقود بدوره الى نص عذيب العاشق في حين استند انا في نصي هذا ــ ان استطعت ان ابرهن في ختام هذه الرواية على جدارتي بأن اغدو سابع الرواة ــ الى نص الراوي السادس شبيب طاهر الغباث ، الذي يستند بدوره الى نص الراوي الخامس ، ذاكر القيم (الرواية /ص١٨٤.)

ولكن القارىء يجد نفسه وسط جمع روائي غير متجانس من حيث السطح الخارجي للرواية (هكذا وجدت نفسي فجأة ازاء حشد نصوص تفتقد الاتساق والانسجام شكلاً ومضموناً ــ كاسيتات واوراق مكتوبة نصوص عرفانية، وسير شعبية واساليب تتعلق بكيفية تحقيق المخطوطات ــ نصوص ليس من اليسير تطويعها على نسق فني ينتج رواية معاصرة) الرواية/ ص ١٨٥ غير ان هذا الجمع مقصود بذاته إذ حدد بورخس بلسان الشاعر صديق المؤلف في

الرواية ــ اربع تقنيات اساسية للادب الحديث (الكتاب داخل الكتاب/ وعدوى الواقع بالحلم/ والسفر في الزمن/ والمضاعفة) الرواية/ص١٣٥ بازاء هذه الفرضية النظرية يتطلع المؤلف الى امكانية الجمع بين هذه التقنيات (ترى هل باستطاعتي استثمار تلك التقنيات الاربع في روايتي هذه؟ فكرة لم اجهر بها وانا اتقدم الشاعر مجتازاً الصالة الغارقة في الظلام) الرواية/ص١٣٥.

ومن اختيار المؤلف لموقع رؤيته في ان يكون مواضعة لرواية صارت نظرية الرواية دليل المؤلف في كتابة الرواية ومعها صار المؤلف دليل القارىء الى اعادة كتابة المقروء من الرواية: الرواية مضموناً للراووق/ كتاب الانسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل اتجاهاً لمضمون الرواية/ مخطوط الراووق موضوعاً للرواية/ متحف الاسلاف شكلاً ومضموناً للرواية/ المتحف والمخطوط وجهات التاريخ مدينة الاسلاف مكانياً وزمانياً/ مدينة الأسلاف حروف وكلمات/ مدينة الأسلاف مدينة البشر والاسمنت والحجر/ صفحات ذاكر القيم الثماني دليلاً في كتابة هذه الرواية/ النقص والكمال في الفلسفة الاسلامية فكرة للرواية.

ويدرك القارىء ان هدف المؤلف يتخطى (متن الراووق) الى بناء راووق جديد أوجده ستة رواة من قبله على وفق مقولة الاخبار السردي (اخبرني) التي يبدأ بها الفصل الاول المعنون بـــ (كتاب الكتب سفر الالف) وتبدأ بها الفصول المعنونة بـــ (اشراق الاسماء/ اشراق الصفات/ اشراق الذات) وكذلك الفصول المعنونة بـــ (كتاب الانية/ كتاب الهوية/ كتاب الاحدية).

ولان الرواية ليست سرداً فقط فان المؤلف لايكتفي بان يكون مستمعاً تابعا للراوي السادس بصيغة (اخبرني) او (قال الراوي) وانما يسعى من موقع رؤيته الى تقديم ذاته في مواضعة حوارية ــ ديالوجية ذات طبيعة انشطارية اذ يقول له صديقه الشاعر (لقد وقعت على فكرة استثنائية تحسد عليها لو عرفت كيف تستثمرها لصدق على روايتك ما قاله واحد من كبار نقاد الرواية العالميين :(كل نظرية للرواية يجب ان تكون هي نفسها رواية) ص٢٠٣ ويجيب المؤلف بشيء من التردد (ولكن مشكلتي تكمن في غلبة جانب الغيبيات على تلك النظرية الصوفية فضلاً عن ان تلك النصوص التي كتبت من قبل الآخرين ستحد من حريتي) ولكن صديقه الشاعر يقول له بجدية (دع الغيبيات جانباً .. واستعض عنها بعلاقة الروائي بشخصياته اما حرصك على حرفية تلك النصوص فأمر لامعنى له.اذ انك ــ كما سبق لي ان اخبرتك أكثر من مرة لست مؤرخاً بل انت مبدع (خالق) شخصيات تستطيع ان تحور هنا وهناك وصولاً الى هدفك) الرواية /ص٢٠٣.

وعند إطلاق المد الشفاهي بعد الراوي الثالث باطلاق المد الكتابي في النص الرابع ــ عكس الى درجة كبيرة التحول في كيفية سرد الاحداث من مرحلة روايتها شفهياً كسيرة شعبية مصحوبة بأنغام الرباب الى مرحلة تدوينها كتابياً بوصفها بُنية نصية مصحوبة بالتحقيق/ ولكن هذا التحول من الرواية الى الكتابة يعكس ايضاً كيفية التحول من نظرية الاسناد (السيرة) الى نظرية التأليف (الرواية) عبر مواضعة روائية تبدأ من مؤلف الرواية بوصفه السابع الى رواية

المؤلف بوصفها النص السابع وينتج عن هذه التحولات مجتمعة ظهور شخصيات مغمورة ونصوص مطموسة، يشكل فيها السيد نور وجهة نظر محورية بين المرحلتين الشفاهية والكتابية، سنأتي عليها في سياقنا اللاحق.

وعلى الرغم من وجود عقدة ربط جدالية بين المرحلة الشفاهية والمرحلة الكتابية فان رواية المؤلف لاتقوم على حبكة سببية منطقية تقليدية وانما تقوم على حبكة فضائية مفتوحة على مستويات متعددة من اسباب ونتائج دلالية واحتمالية.

لذلك أرجئت (واقعة دكة المدفع) التي تشكل نواة السيرة المطلقية الى آخر فصل من الرواية وخاصة انها نواة مستديرة بستة رواة واذ تصل السيرة الىالنص المحظور طبقة المطموس تتوج بـــ (واقعة دكة المدفع) كاشفة بذلك جريمة السلطة وفاضحة عار المشيخة في آن واحد غير ان مرحلة طبقة المحظور/ المطموس تشكل تحولا في السيرة من طور العلن في المرحلة الشفاهية الى طور الكتمان في المرحلة الكتابية لانها تقترن بنص السيد نور بوصفه رابع رواة السيرة وهو يتضمن خفايا الاحداث المحظورة من (واقعة دكة المدفع) ولكن اهميته لاتنبع من كونه نصاً محظوراً وانما تنبع من كونه نصاً مفقوداً ـــ منقوصاً. لهذا فهو نص اشكالي، كما أنه نص تشاكلي. بين المرحلة الشفاهية والمرحلة الكتابية وبذلك يمثل النص فكرة الكمال والنقص، اي كمال السيرة في وجود النقص فيها.

حفريات المؤلف الروائية :

تستدعي حفريات المؤلف الروائية في مدينة الاسلاف الى ذهن القارىء ــ حفريات فوكو المعرفية، ورغم ان فوكو يترع في حفرياته الى (تاريخ يتمسح بالحفريات ويترع نحو الوصف الباطني للنصب الاثرية) ومنها (الخرساء والاثار الميتة)[٤] فان المؤلف في حفرياته يترع الى رواية تتمسح بالحفريات في كتابة تتمظهر من خلال تأويل اللامنظور من التاريخ بالحروف والكلمات او تتخلق كما يقول المؤلف نفسه بــ (حفريات يكون القلم فيها اداة الروائي الوحيدة والكلمات لقاه في نص مخطوط يتكشف بالتدريج). [٥]

ولاغراض المعاينة الروائية لهذه الحفريات ينبغي معرفة الطبقة التي تبدأ منها الحفريات؟ وما نوع هذه الطبقة وطبيعتها؟ واين تقع هذه الطبقة ضمن سياق الطبقات المتدرجة؟

من موقع رؤية المؤلف تقدم الرواية في سبع طبقات متدرجة، وما يعنينا منها الطبقة المحصورة بين الراوي السادس والمؤلف بوصفه الراوي السابع وتنبع اهمية هذه الطبقة في انها طبقة آركولوجية على هيأة حيز او مجال او محيط تلتقي وتتقاطع حفريات المؤلف الروائية على وفق مواضعة روائية مصممة على فكرة المتاهة: متاهة برج بابل/ متاهة مخطوط الراووق، هذه الفكرة هي انعكاس لمراحل ضائعة وسط متاهة مئات المرافق والممرات والسلالم الطبقية.

وتقوم هذه الطبقة على مبدأ ثنائية الصعود والهبوط حيث تبدأ العينات الاثارية فيها من اقدم مخلفات البشرية صعوداً الى المكتبة حيث نقطة المراقبة في

الكشف عن مدينة الاسلاف من اربع جهات. وقبل ان تتمظهر بواطن حفريات المؤلف الروائية بالحروف والكلمات، تتكشف ست قاعات تحمل اسماء من ألّف احداث السيرة: عبد الله البصير/ مدلول اليتيم/عذيب العاشق/ السيد نور/ ذاكر القيم/ ثم شبيب طاهر الغيات وهي مستويات متدرجة لأزمنة وامكنة مختلفة تقود احداث السيرة المطلقية نحو المكتبة بوصفها أعلى نقطة مراقبة من موقع رؤية المؤلف، ولهذا فمهما تعددت المنافذ واختلفت السلالم في الصعود والهبوط فهي تقود في اخر الامر الى المكتبة ولكن سلالم الهبوط من المكتبة غير سلالم الصعود اليها اي ان ثنائية الصعود والهبوط انعكاس لاحداث السيرة في صعودها وهبوطها التاريخي (المروي/المكتوب).

من هنا ــ فان المكتبة نواة تكون منها المتحف وهو بناء قائم على تل سمي بـــ (تل الاربعين) وعند الهبوط من تل الاربعين الى المجال الآركولوجي، الماثل بين الطبقة السادسة، والطبقة السابعة. يلاحظ القارىء ان المتحف يحتل الطبقة المحصورة بين اسوار القلعة الاربعة التي نمت عنها وتكونت مدينة الاسلاف، وهي طبقة اولى تعلو الطبقة الارضية.

ومثلما صمم (بدر فرهود الطارش) فكرة المتحف بوصفه جمعاً لأحداث السيرة المطلقية في نسق من العينات الاثارية، اتخذ المؤلف من فكرة الجمع شكلاً لروايته ولهذا فهناك تماثل بين النسق الآثاري والنسق التأليفي اذ يقول المؤلف : (انا اشعر بوجود تماثل بيني وبين بدر في ما نقوم به فمثلما يحاول هو ايقاف تسرب الزمن عن طريق العينات الاثارية احاول انا القيام بالعمل نفسه بواسطة الكلمات) الرواية/ص٢٣٢ ولهذا يتكاثف الزمن في العينات الاثارية لدرجة

يبدو شاخصاً ماثلاً في شواهده التاريخية غير ان المكان يتفكك في التشـــكيلات المروية لدرجة يتشتت الاحساس به وتوشك عوامل التغير والتشويه ان تطيح به اذ يقول المؤلف (عدت أواصل السير، وقد انتابني احساس مفاجيء باني ضيعت سبيلي نحو القاعة القيمية وقد تعزز ذلك الاحساس عقب هبوط ســـلم جديـــد أدى بي الى اجتياز ممر تحيط به واجهات زجاجية تلوح وراءها تماثيل انتصبت في الظلام الشفيف بهيأة تنذر بالخطر والتهديد) الروايـــــة/ ص١٩٣ .

وان كان بدر فرهود الطارش قد استرشد في اقامة المتحف على طبيعة السيرة المطلقية فان المراحل المتدرجة للمتحف في صعودها وهبوطها هي انعكاس لمراحل مخطوط الراووق في صعودها وهبوطها ايضاً من حيث مستويات الزمان والمكان غير ان المرحلة الوحيدة التي تشكل معضلة في سياق تطور المتحف وفي نسق نمو الراووق هي المرحلة الرابعة، فالطبقة الرابعة من المتحف تضم القاعة النورية (نسبة الى السيد نور) بوصفها قاعة شبه مظلمة قائمة على ثنائية الخوف والرجاء، مما تستدعي الوحدة والتأمل ولكن مايوازي هذه المرحلة الاثارية من المتحف ــ مرحلة كتابية من المخطوط تتضمن طبقة الراوي الرابع/طبقة النص المحظور المنقوص.

في هذه الطبقة تتحول الحفريات من صيغة الحفر بالحكي شفاهياً الى صيغة الحفر بالمروي كتابياً وبين هاتين الصيغتين يشكل التدوين بنية وسيطة مشتركة بينهما غير ان هذا التحوّل يمثل مرحلة اشكالية وتشاكلية، اشكالية ناتجة عن نقص في النص المحظور الذي كتبه السيد نور، مما يشكل النقص فكرة مهيمنة بصورة مطلقة على المتحف والمخطوط منذ البداية، ويعترف بدر فرهود الطارش

بهذا النقص (برغم انني امضيت نصف قرن في انشاء المتحف بادئاً باقدم العصور انتهاء بالوقت الحاضر لكن ثمة احساساً ملحاً يملؤني بوجود (نقص) في عملي ذاك (نقص) يجعل مرافق المتحف العديدة لاتكتسب مغزاها الحقيقي الا بوجود مرفق أخير) الرواية ص١٧ كما يظل النقص سمة ملازمة لمخطوط الراووق، وسبباً لأن يتخذ بنية مفتوحة مستمرة في التنامي من دون ان تتوقف عند حد معين وهذا ماعبر عنه اخر فصل ختامي مفتوح لم يكتب منه غير عنوانه (سفر النون) سنأتي عليه في سياقنا اللاحق. كما ان هذه المرحلة ــ مرحلة تشاكلية ــ لانها مرحلة تتشاكل فيها الحفريات الروائية بالاسلوبية العرفانية، مما ينتج عنها علمنة روائية او بمعنى آخر ــ رواية علمانية وهذا ماجعل الحفريات الروائية تنمو وتتشكل بدوافع روائية ــ عرفانية ، فقد ذكر المؤلف ان السيد نور (ختم اوراقه بالاشارة الى ان من سيأتي بعده ليأخذ على عاتقه مهمة تأويل ما كتب سيكون اول الرواة في المسطور، واخرهم في الظهور) الرواية/ ص٧٧.

من هنا يلاحظ القارىء – رغم شفافية الاشارة ــ ان المؤلف اشار الى نفسه بانه سابع الرواة في الظهور برؤية تعنى ضمناً بأول الرواة بصيغة روائية ــ عرفانية قائمة على حفرية تستبعد الظاهر التعبيري لحساب الباطن التأويلي والا فمن اتخذ مهمة التاويل فكان اولهم في المسطور (اي في المخطوط) وآخرهم في الظهور (اي في الرواية)؟

هكذا تتشاكل الحفريات بصيغ متداخلة ولكن بقدر ماتتسع الحفريات في طبقات اللامنظور تتعدد في بنية التعبير وتتركز نقاط الاستدلال عبر المسافة المحـ ورة بين المتحف والمخطوط في الرواية ومن موقع الرؤية التي تتخذها الرواية ــ يسعى المؤلف الى املاء فجوات المنقوص.

شفرات المؤلف الروائية:

عند تدوير مفتاح شفرات (سابع ايام الخلق) بصيغ محايثة لموقع رؤية المؤلف يكتشف القارىء انه داخل افق دلالي ــ احتمالي مفتوح قابل لمستويات متعددة من التأويل.

ومن جدل الاحالة والتحوّل باتجاه الدلالة ــ نرى ان (سابع ايام الخلق) مواضعة زمنية عائمة في فضاء ميثولوجي تنفتح به فكرة الخلق الروائي على فكرة الخلق الالهي، ولكن الخلق الروائي ينتهي بفصل ختامي لم يكتب المؤلف منه غير شفرته المعنوية بـــ (كتاب الكتب/ سفر النون) بوصفه الحرف السابع من اسم (الرحمن) الذي توزعت حروفه على هيأة شفرات/ معنونات لستة فصول من الرواية.

إذاً حروف اسم الرحمن السبعة هي بمثابة اسفار لسبعة فصول من الرواية لم يتحقق السفر السابع منها وفي ذلك اشارة الى الجمع بين فكرتي (كمال الرواية في وجود النقص فيها) على وفق فكرة (عرفانية ــ روائية) مركبة افضت الى علمنة الرواية باسلوب روائي وقبل التوغل في تضاعيف فكرة الكمال والنقص، لابد من التذكير بأن فكرة النقص كانت سمة ملازمة للمخطوط وسمة كامنة في المتحف، وستبقى سمة قائمة في الرواية التي افضت بالقارىء الى (سفر النون) المنقوص من حروف اسم الرحمن السبعة والمنقوص من فصول الرواية السبعة ايضاً.

ولكن (سفر النون) يستدعي الى ذهن القارىء فاتحة النص القرآني **(ن والقلم وما يسطرون)** حيث نون الدواة/ والقلم: قلم القدرة/ وما يسطرون:

مايكتبون/ وفي ذلك اشارة الى مبتدأ ومنتهى الخلق في اللوح المحفوظ وهذا ماعبر عنه آخر سطر من الفصل السادس من الرواية بصيغة ميثولوجية ذات بعد ديني (آن لي ان اطوي آخر صفحة على اسمك تاركاً لمن سيأتي بعد اجيال مهمة تأويل مابين المبدأ والمعاد، إذاً أولنا في المسطور واخرنا في الظهور) الرواية ص٢٣٢ وهذا ماعبر عنه ايضاً اول سطر من الاهداء (في البدء كنت انت وكنتُ انا) وينتهي الاهداء بعبارة (وكانت هذه الرواية) الرواية/ص٥، وفي ذلك اشارة ايضاً الى مبدأ الخلق ومنتهاه في نسقه الدوراني.

وقبل ان ينتقل القارىء معنا مؤقتاً الى حدود تماس (الطبقة الآركولوجية)، مع الطبقة السابعة (طبقة المؤلف بوصفه سابع الرواة او الجامع الروائي للرواة الستة)، لابد من الاشارة الى ان هذه المقاربة لاتسعى الى نقل التأويل من الاحتمال الى المطلق رغم ان فضاء الرواية فضاء تاريخي يتضمن وثبات ميتافيزيقية ما وراء التاريخ من (الطبقة الآركولوجية) انطلق المؤلف في حرفياته وكذلك في حفرياته الروائية من فكرة النقص والكمال بوصفها مواضعة للبحث والتنقيب والنبش في الرموز الخفية المسماة بالحروف، وكذلك الكلمات بوصفها اسباباً دافعة محركة باتجاه الكمال والخلود، ومنها الخلق الروائي، اذ يقول المؤلف (في هذه الحالة الا تبدو روايتي هذه اشبه بمحاولة اخرى لتلافي ذلك النقص فما دام المتحف والمخطوط وجهين لتاريخ مدينة الاسلاف مكانياً وزمانياً، الست في سبيلي اذاً لتلافي النقص الكامن فيهما عن طريق الكلمات) الرواية/ص٢٣١.

ولهذا تتحول فكرة النقص الى بنية مهيمنة في الرواية لدرجة تنتهي الرواية بالنقص رغم كمال الخلق الروائي لها اذ يستنتج الشاعر من فكرة الكمال والنقص قبل ان تؤول اليه الرواية في الفصل الختامي غير المكتوب (ستبقى روايتك إذاً ناقصة سواء اعثرت (ورقاء) على تلك الاوراق ام لم تعثر) الرواية/ص٢٩٤.

ولكن ورقاء تقول للمؤلف (ثق بأن روايتك لن تكتمل بدوني) الرواية/ص٢٤٥ وهذا ماحدث بعد ان عثرت ورقاء على الورقة الناقصة في اثناء عملية التعفير وبذلك أتم المؤلف بها الرواية ولكنه لم يستو على عرش الرواية في الفصل السابع رغم أنه سابع الرواة، ومعنى ذلك ان فكرة النقص والكمال مواضعة لعبور متنام في الرواية عبر سياقات متقاطعة: الاشارات والمعاني/ الوقائع والرموز/ الايحاءات والدلالات.

وبفرضية اكثر عمومية ــ ان فكرة النقص في الخلق موازية لفكرة الكمال في الخلق، اذاً على وفق هذه الفرضية نعود الى فكرة النقص والكمال إطاراً لشفرات المؤلف الروائية.

ان فكرة النقص والكمال تترشح من مركز الراوي الرابع لتصب في طبقة آركولوجية هذه الطبقة تشكل بدورها مواضعة لمستويات متعددة من الحفر الروائي،وبخاصة ان النواة التي تنشطر منها فكرة النقص والكمال قائمة على ان (العلم بالكمال والنقص في الوجود يعد العلم الرابع من علوم المعرفة) الرواية/ص٢٩٣ غير ان (العلم الرابع) يحيل القارىء الى فكرة النقص والكمال

عند ابن عربي وقد اتخذ النص المحظور/المنقوص منها ــ بنية نصية له، لان واضع النص هو السيد نور (رابع الرواة) يرتبط الراووق باسمه إطاراً مرجعياً للرواية اذاً فالنص الرابع الذي كتبه السيد نور عن (واقعة دكة المدفع) هو (النواة التي نمت حولها الفصول والابواب التي اضافها القيمون الى المخطوط فيما بعد) الرواية/ص١٠٩ ومن جهة نظر السيد نور العرفانية الماثلة في النص المحظور/ المنقوص تتحول السيرة من صيغة شفاهية الى صيغة كتابية ويترتب على هذا التحول ان تتحول الصيغة النظرية للرواية الى رواية، وفي اثناء هذا التحول تتقاطع الرواية مع السيرة بفعل وجود نصين أُلفَا في زمنين متباينين: احدهما شرع في كتابته السيد نور بعد (واقعة دكة المدفع) والآخر شرع في روايته شفاهياً: عبد الله البصير/ مدلول اليتيم/ عذيب العاشق/ وحدث ان هذين النصين اندمجا في نص واحد باسم الراووق باكثر من نسخة مما ادى الى (وجود ليس راووق واحد بل رواويق بعدد النساخ) الرواية/ص١١٩ لأن السلطة اشاعت القسم الرابع من السيرة بصيغ شفاهية لتشويه وتحريف بعض الحقائق.

ولكن مايجمع شفرات المؤلف الروائية من حروف وكلمات في جامع روائي هو (سابع أيام الخلق) بوصفه مفتاحاً لشفرات استثمر فيها المؤلف الاحالة الميثولوجية بالمعكوس: سابع الرواة بوصفه (خالق) شخصيات /سابع فصول الرواية بوصفه اليوم السابع من الخلق/ سابع حروف اسم الرحمن بوصفه الحرف الناقص من الانسان الكامل.

إحالات

* عبد الخالق الركابي/ سابع أيام الخلق/ رواية/ دار الشؤون الثقافية /بغداد/ ١٩٩٤.

(١) فلاديمير كريزنسكي/ من أجل سيمائية تعاقبية للرواية/ ت: عبد الحميد العقار/ مجلة آفاق المغربية/ع(٨، ٩) ص١٧٢.

(٢) ميخائيل باختين/ الخطاب الروائي/ ت: سعيد علوش/ مجلة الأقلام/ ع(٢)شباط/ ١٩٨٧/ص٨٥.

(٣) علوط محمد/قراءة تودوروف لـ (مائة عام من العزلة) مجلة الاقلام/ع(١١، ١٢) ت٢ ـ ك١/ ١٩٨٦/ ص٣١٨.

(٤)ميشيل فوكو/حفريات المعرفة/ ت:سالم يفوت/ المركز الثقافي العربي/بيروت ـ لبنان/ الدار البيضاء ـ المغرب /ط٢/١٩٨٧/ ص٩.

(٥) عبد الخالق الركابي/ النبش في التراث/ مجلة الاقلام/ ع(٧،٨) تموز ـ آب /١٩٩٢/ص٢٥.

كراسة كانون
بوصفها رواية نص

" إن حكاياتي قدمت من منطقة ما وراء السرد"

محمد خضير

تمرّ السردية الحديثة، ومن ضمنها الرواية بتحوّل جديد من حيث الشكل وموقع الرؤية باتجاهين:

* ذاتي ــ يتمثل بانشغال المؤلف بموقعه من الرواية أكثر من انشغاله بالفرد او الجماعة.

* معرفي ــ يتمثل بانشغال الرواية بخطابات العالم أكثر من انشغالها بتمثيل هذا العالم.

إذاً المؤلف منشغل بالاهمام بذاته، كذلك الرواية منشغلة بهمّ التغيير ــ بتغيير رؤيتها لذاتها، وليس بالعالم الذي يتغير من حولها فقط.

من هذا المنطلق ــ اختارت هذه المقاربة (كراسة كانون) [1] بوصفها أكثر انشغالاً بذات المؤلف ، وبخطابات العالم، وكيفية الخروج على حدود السرد الى (منطقة ماوراء السرد).

ان(الشكل المفتوح) و (السطوح المتعددة) و(العمق غير المنظور) من سمات (الكتابة النصوصية الجديدة) التي تحتفي بها (كراسة كانون). اذاً فهل هي (رواية نص)؟.

تتمسك هذه المقاربة بالمعنى الذي طرحته ورقتنا الموسومة بـ (النص القصصي بوصفه جنساً أدبياً) عام ١٩٩٥[٢] أي مقولة النص بوصفه بنية إطارية للقص، فماذا لو كانت مقولة النص بنية إطارية للرواية؟

ان كان النص من أنواع الكتابة ، فان علاقة النص بهذه الكتابة أفضت به الى مفهوم النصوصية وتداخل النصوص [٣] وبخاصة بعد أن تطبع بها، ولكن هل اتسمت العلاقة بين النص والرواية بالاجناسية الطبيعية؟.

وان كانت رواية النص ــ رواية نصوصية بالأساس ، فهل (كراسة كانون) رواية نص بالمعنى النصوصي؟.

لضرورات إجرائيةَ مؤقتة ــ لابد من إرجاء الإجابة عن هذا السؤال لحين الكشف عن الكيفية التي انشغلت فيها (كراسة كانون) بذاتها، وبخطابات العالم أكثر من انشغالها بتمثيل بلاغة الحرب في بلادنا، وحتى في العالم!!

وهنا يمكن التمييز بين نوعين من هذه انشغالات:

أولاً ــ انشغال (المؤلف / الروائي) بذاته مرسلاً وسارداً ومتلقياً لسرده في الرواية على النحو الآتي:

← ((لا أثق بالشكل النهائي)).

← ((أؤمن بالشكل اللانهائي)).

←((ان بحثي كي يصل الى (كراسة كانون) يجتاز كراسات غويا وبيكاسو وهنري مور).

← ((تداخلت قراءاتي لكوميديات اريستوفان الاحدى عشرة (ترجمة امين سلامة) بقراءة اربع من (محاورات) إفلاطون (ترجمة زكي نجيب محمود).

← ((كما جاءت تخطيطاتي من منطقة ماوراء الرسم، فان حكاياتي قدمت من منطقة ماوراء السرد)).

← ((لم استعمل في كراستي مواد تلصيقية (طائرة، قطاراً، برجاً، فرناً، تمثالاً، ملجأ...) اعتراض السرد بوثائق تاريخية أو الإيهام بحقيقتها الواقعية ، فقيمة الحقائق السردية تنمو من خامة الحلم المرئي في مساحة تخطيطية وهمية...) الرواية/ص ١١٨، ٣١، ١٣، ١١، ١٠ .

ان انشغال (المؤلف/ الروائي) بذاته من خلال الرواية ــ يمثل نزعة تجريبية (ذاتية الوعي) أو (ذاتية الانعكاس)[٤] تجعل من منشىء النص مركز الاهتمام، ومن انفتاح النص حركة المدار، وهو شكل من اشكال السرد الدال على ماوراء السرد ــ كما سنلاحظ ذلك في سياقنا اللاحق.

لهذا خطط (المؤلف / الروائي) من خلال انشغاله بموقعه داخل الرواية بكيفية كسر النمط، وطريقة الخروج، واول عمل قام به هو نزع الاطار عن الرواية باستخدام الشكل المفتوح والسطوح المتعددة، ومن ثم معارضة السرد بالمتخيل. وقد أدى بذلك الى تكسير أي تطابق حرفي بين السرد والواقعية.

---

(٤) * نشرت في جريدة الثورة / ع(١٠٨٠٩) في ٢٠٠٣/٢/٢٦.

احمد خلف/ موت الاب/ رواية/ دار الشؤون الثقافية / ط١ / بغداد

ثانياً ــ انشغال الرواية بذاتها بوصفها دليلاً نظرياً في كتابة الرواية أكثر من انشغالها في تمثيل العالم، وعلى النحو الآتي:

←(ان الاشكال مفتوحة على عمق غير منظور، عمق اللحظة الحاضرة للتذكر البصري) وهذا هو اكتشاف بيكاسو الاكبر للتكعيبية، أي ((انفتاح الشكل على احتمالات بصرية غير محدودة الابعاد تبدأ من السطح الحقيقي المقصود).

← ((المبادلة بين أقنعة الرسم واقنعة الكتابة).

← ((تحليل أفكار بيكاسو، وخاصة (الكولاج) بوصفه الطريقة اللاحقة له في مرحلة البتر والقطع أو الربط والجمع.

← تحليل أفكار هنري مور.

← مقاربة فن الحكاية بفن الرسم [٥].

إن انشغال الرواية بتمثيل ذاتها ــ بوصفها صيغاً اوضاعاً وتراكيب من جهة، وانشغالها بتمثيل خطابات مجاورة لها من جهة اخرى، هذه الانشغالات استبدلت الثيمات الروائية بالنصوص الرسموية؛ لإزاحة (قيمة الحرب) بوصفها(موضوعة النمط الواحد)المتعدد من الخطابات، وذلك من خلال التلاعب بانظمة السرد لخلط الترتيب الزماني والمكاني للافكار والشخصيات، وبهذه الانشغالات تنتمي (كراسة كانون) من حيث نية التوجه وفعل الاتجاه الى (ماوراء الرواية) لأن المؤلف الروائي اختار أن يقدم حكاياته من منطقة ماوراء السرد، أي من موقع رؤية قائمة على التعالق النصي ــ الروائي ، لهذا قام بتحريك إمكانات النص

لأن يتمرد داخل إطار الرواية، حتى عرّض حدود السرد فيها الى سلسلة من الانكسارات الأفقية والعمودية في الزمان والمكان، وبذلك فتح فضاء النص ــ المجال الحيوي للرواية ان تتحرك ماوراء السرد ــ فهل كانت (كراسة كانون) رواية نص؟.

بمعنى آخر: هل كانت رواية نصوصية؟

وان كان الحدث مدار اهتمام السرد، فان تفتيت أو تفكيك الحدث في كراسة كانون الى نصوص مرقمة وأُخر معنونة أنتج صيغة جديدة من المناقلة السردية بينهما، ليس لأن (كراسة كانون) من دون حدث، وانما لأن الحدث فيها يتشظى وينتشر بين تضاعيف البنيات النصية لها، وقد أدى هذا التشظي والتشتيت والانتشار الى احداث فجوات وطيات قاطعة لنمو السياق الطبيعي للرواية وتطوره في أن تكون رواية، كما أن انفتاح (كراسة كانون) على نصوص قولية ورسموية ومعرفية أدى الى تضليل القارىء عبر متاهات تعبيرية وتجريدية مفتوحة ، وهذه النصوصية هي التي جعلت من الرواية ــ رواية نص بالمعنى النصوصي، لانها مفتوحة على مدارات نصية تتحرك بقوة التوجه نحو فضاء النص لترع التأطير الروائي.

لهذا انعدمت في (كراسة كانون) واقعية السرد تماما ، حتى تلاشت الحدود القائمة بين الوهم والواقع، فالزمن لايتوالى، والفجوات الزمنية كذلك لاتتناضد كطبقات حتى على مستوى النص الواحد:

← (شرعت في شهر كانون الثاني من عام ١٩٩١ بتخطيط عدد من الوجوه)

← (حان الوقت كي تصرح الكراسة بحقائق نصوصي التي تتخطى اليوم عامها العاشر) الرواية /ص٩.

والأمكنة كذلك لاتتماكن، وانما تتبادل بلاغة الحرب من خلال انظمة إشارية خاطفة:

← بغداد المحرقة ــ ١٩٩١/ مجزرة كوريا ــ ١٩٥١/الغورنيكا ــ (البلدة الصغيرة في اسبانيا) المشوهة ــ ١٩٣٧/ مدريد المنتهكة ــ ١٨٠٨.

← (جاء وقت استقبال آخر حلقات بلاغة الحرب، بمدن الطبيعة البسيطة الأليفة) الرواية/ص٤١.

اذاً ما الذي أعطى (كراسة كانون) قدرة الخروج على الرواية من داخل الرواية الى فضاء النص؟.

ان (كراسة كانون) تنحرف عن سياق الرواية انحرافاً مقصوداً، قائماً على تفكيك حدود السرد بجماليات التناص والتطريس والاستقصاء المعرفي كالانطلاق من (بلاغة الحرب)، بأفق مفتوح على سطوح متعددة وتوزيع البنيات النصية بصيغ أفقية وعمودية يتقاطع فيها الصعود الى السطح المنظور بالنزول الى العمق غير المنظور.

لهذا كله ــ فان (كراسة كانون) ليست من جنس القصة أو السرد أو الحكاية أو السيرة أو الرواية أو البحث أو الخطاب النقدي، وانما هي من هذا ، وذاك ، وتلك، فهل هي إذاً رواية نص بالمعنىالنصوصي أو ما وراء الرواية بمعنى (ماوراء السرد)؟.

أعتقد ان هذه المقاربة قد أجابت عن هذا السؤال، لأنه غير مؤسس على بياض.

إحالات

(١) محمد خضير/ كراسة كانون/ رواية/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ط١/٢٠٠١.

(٢) ينظر : كتابنا: الكتابة بأفق آخر/ مقاربات ميتا نقدية/ منشورات الغسق للطباعة/ بابل /ط١ / ٢٠٠٠ / من ص ٨٦ ــ ٩٦.

(٣) د.ميجان الرويلي ــ دْ. سعد البازعي/ دليل النقد الأدبي/ المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء/ ط٢ /٢٠٠٠/ ص١٧١ ــ ١٧٢.

(٤) باتر يشاووخ/ ماوراء القص/ ت: عبد الحميد محمد دفار/ مجلة الثقافة الأجنبية/ ع(١) سنة ١٩٩٨/ ص٧٦ــ ٧٩.

(٥) هذه انشغالات وغيرها كثير تتوزع بين تضاعيف نصوص الرواية/ وغالباً ماتنطلق الرواية منها، ثم تعود إليها من جديد بسياق دائري.

* ألقيت هذه الورقة في ندوة الرواية العراقية/ بغداد (٦ــ٧ آذار/ ٢٠٠٢. ثم نشرت في جريدة العراق ع(٧٥٧٦) في ١٧ نيسان ٢٠٠٢.

رواية (موت الاب)
ورواية الرواية*

((ألا يبدو الكتاب المفقود لعبة كبيرة أضع عليها ثقل الرواية))

أحمد خلف

تقترب رواية (موت الاب) لاحمد خلف من مفهوم (رواية الرواية) كدخول المؤلف في الرواية، وهو يكتب رواية ثانية داخل الرواية الاولى على نحو مفارق لوثوقية القص، أي بمعنى أن هناك مؤلف اخر ليس هو المؤلف الحقيقي وان كان متماهيا معه.

وعلى الرغم من اهمية الكيفية التي ظهر فيها المؤلف في الرواية بصيغة مغايرة لروايات (السرفكشن) العراقية، فاننا سنعنى بكيفية بناء التعالق النصي بين مفهوم الكتاب والخطاب السردي.

وان كانت الغاية من استخدام الكتاب هي توجيه الخطاب السردي نحو منطقة ماوراء الرواية، فان (موت الاب): هي رواية في كتاب او كتاب في

رواية، وبمعنى اخر: ان الكتاب هو البؤرة التي تنبثق منها الرواية، وبذلك فهي رواية اشكالية ــ لوجود نواة تشكيلية بين الكتاب متناً ادبياً للصيغ والافكار، والخطابْ مبنى سردياً.

وعلى الرغم من ان العناوين الثلاثة (الكتاب الاول/ الكتاب الثاني/ الكتاب الثالث) تشير الى ان مفهوم الكتاب محمول على خطاب سردي، فان هذه العناوين ليست سوى اشارات مجردة من الدلالات وان كانت تشير الى كتاب مضمن في الرواية، اي هناك كتاب ماوراء الرواية، هذا الكتاب يتألف من دوال تتعاضد في مابينها حتى تفضي الى مدلولات قابلة لاحتمالات متعددة من التأويل.

لهذا اثرنا التدقيق في عنصرين من اكثر عناصر تركيب الرواية اثارة لجدل ماوراء الرواية من كتاب متخيل او حقيقي يخترق معايير الرواية بشفرات مضمرة:

(الا يبدو الكتاب المفقود لعبة كبيرة اضع عليها ثقل الرواية) الرواية/ص١٧٣.

(هل الكتاب المفقود اشارة لضياع شيء معين؟) الرواية ص١٧٢.

إذاً هل أراد احمد خلف في (موت الاب) قول ما لم تقله الحكاية؟ واعني بها حكاية (الكتاب الكنز) وان كان كذلك، فما اهمية هذا الكتاب الذي زعزع منظومة الخطاب السردي؟ أهو حكاية (حقيقية) ام (مكر حميد)؟

لعل اهم سؤال ينبغي ان نعنى بالاجابة عنه: هل المقصود بـــ (كتاب الكتر) مخطوطة كتاب (اشعار العرب وانسابهم واصلهم وايامهم) التي جمعها ودفنها النعمان بن المنذر تحت حائط قصره الابيض؟

اننا لانشك في ذلك ـــ لقوة السرد التراثي الدال على الواقع المدلول عليه، ولكن هذا الكتاب ليس هو المقصود بحد ذاته، وانما المقصود به ـــ هو شكله الدال المفتوح على مدلولات متعددة ـــ كالماضي في الكتاب ونظيره الحاضر في الواقع بصيغة استثمار الاحالة بالمعكوس.

ويستدعي (كتاب الكتر) الى ذهن القارىء (حكاية الكتر) التي مهدت لها الرواية بما رواه العم نوح لاسماعيل وشقيقه، ومايعنينا منه ليس البحث عن الكتر المفقود، ومن ثم العثور عليه ، وانما الدال الذي يبحث في الحكاية عن مدلول عليه في الواقع.

(ولكن الناس لاتروي الحكايات عبثا، لابد من عبرة او قصد حين يحكونها لبعضهم، سأروي لكم حكاية الكتر المفقود، وعليكم ان تربطوا بين الحكاية والكتر او اربطوا الكتر بحكايات تخصكم، كل واحد منا سوف يمد حبلا من الأفكار مابين حكايته وكتره المفقود) الرواية ص٤٠.

عند هذه النقطة يتعالق المتخيل الكتابي بالخطاب السردي، وهذه النقطة هي النواة التي يتشاكل فيها الملفوظ بالكتاب، ومن هذه النواة ينبثق الكتاب الدال على (ماوراء هذه النهاية).

قلت لنفسي.. سأكون مضطرا لكتابة روايتين في نص واحد/ الرواية ص٢٧٩.

فهل هناك روايتان حقا؟

نعم ولغرض اجرائي نعود الى مفهوم (رواية الرواية) فهناك المؤلف لروايته واسمه امجد (اولا):

(كلما امعنت النظر في مايقوله لي ويرويه، اجد من المناسب البدء بروايتي التي ازمع كتابتها عن بلادي وهي تمر في احلك سنواتها، وتساءلت مع نفسي : أيصح أن يكون هذا مدخلا لرواية تجري احداثها في الزمن الحاضر، على ان مايحصل مبعثه الماضي.. ترى من هو الجدير بروايته الان: الماضي ثقيل الظل ام الحاضر الحالك شديد القتامة؟ قلت : سيان) الرواية ص٣٢.

وهناك الراوي لخطابه الذي سماه المؤلف بـ (صاحبي) بوصفه نموذجاً لتعميم الدلالة الاسمية (ثانيا)، وهو تاجر التحف النادرة الذي يقص حكاية ابيه وامه وشقيقه:

(كانت لي محنتي، ولي بلواي) الرواية ص٥٢.

وتتحد هاتان الروايتان في نص واحد (فعلا) ولكن ما علاقة الكتاب الذي يأبى ان ينتظم تحت هذا النص، والذي يدين لسلطته في ان واحد؟

يقول المؤلف في روايته عن (صاحبه) الراوي:

(الوسيلة الوحيدة لديه هي الصوت، اما الكتابة فقد اناطها بي) الرواية ص٣.

ويقول الراوي في خطابه عن المؤلف:

(اصر على ان تكتب انت ما أرويه انا) الرواية ص٢٠٤.

وعلى الرغم من ان الصوت يستدعي الاصغاء على وفق مقولة السارد لمستمع، وان الكتابة تستدعي التدوين على وفق مقولة المؤلف الكاتب، فانهما الصوت/الكتابة) يمثلان صيغتين في كيفية بناء الوهم وهدمه بالوقائع، لأن موت الأب) وان اقامت هذا التعالق النصي بين المؤلف لروايته، والراوي خطابه ، فقد تخطت الرواية حدودها الروائية الى ماوراء الرواية باطروحة (موت لاب) ولكن :

(الموت ام الزمان اكثر جدارة في الرواية؟) الرواية ص١٧٢.

لعل الموجه القرائي الذي بدأت به الرواية بامضاء (المؤلف الحقيقي) يعنى بهذا لسؤال ضمنا وان لم يعن بالجواب عنه:

(الآباء يرحلون خفافا، بعضهم يتوانى في المسير لكنه يصل) الرواية ص٥.

ذاً هل ارادت رواية (موت الأب) قول ما لم تقله الحكاية عن (موت الأب) و (الكتاب المفقود)؟

تلك هي المسألة ، لان الكتاب ليس مجرد مخطوطة نادرة ، وانما لأنه يمتلك قوة الدال على (تاريخ العرب)، لهذا مارست الرواية ارجاء غير متناه لمدلول لخطاب ، أي أن الكتاب المفقود لم يسلم من الضياع حتى بعد العثور عليه.

و(موت الأب) كذلك ليس مجرد دلالة شخصية وانما هو علامة دالة على قضية اخرى.

اذا هناك (تمويه) بين (موت الأب)[*] بوصفه سطحاً محايثاً للرواية من الخارج و (الكتاب الكتر) عمقاً غير منظور للتاريخ من الداخل.

(*) نشرت في جريدة الثورة/ ع(١٠٨٠٩) في ٢٦/ ٢/٢٠٠٣

احمد خلف/ موت الاب/ رواية/ دار الشؤون الثقافية/ ط١/ بغداد

رغوة السحاب
الصمت بوصفه قضية
ماوراء قصصية

((هكذا يتمسك مدلول القص بكتلة الصمت،
لأن الصمت أثر يتجلى بحيوات ماوراء اللغة)).

(.....)

في البدء نوجه انتباه القارىء الى ان مايسميه القاص محمود عبد الوهاب بـ (سرد الهاتف) في روايته (رغوة السحاب) [1] يجري تمثيله بـ **(خطاب الصمت)** اكثر مما يجري تركيبه من خلال الكلام، وقد يستعمل الكلام لكسر الصمت غير المرغوب فيه احيانا (كما سنلاحظ ذلك في سياقنا اللاحق) وبذلك تطرح رواية (رغوة السحاب) الصمت بوصفه قضية ماوراء قصصية، ليس لأن خطاب الصمت فيها يقوم مقام **(التلقيم اللفظي)** وانما يقوم بتمثيل حيوات ماوراء اللغة باوهاج ماوراءالقص، وبذا جاء (الهاتف) وليس (سرده) بمثابة استعارة حية لعزلة الفرد وانشغاله بخطاب الذات اكثر من انشغاله بأي خطاب آخر.

وان كان خطاب الصمت بوصفه ضربا من المجاز في تمييز النوع الجديد من الكتابة[٢]فما جدة خطاب الصمت في (رغوة السحاب)؟

قبل الاجابة اشار المؤلف في (دليل الرواية) الى قصة قصيرة كتبها الكاتب الفرنسي جان كوكتو بعنوان (الصوت البشري) وفيها يعاني البطل عزلة قاسية(ولم يجد ما يبدد عنه وحدته الاان يلجأ الى الهاتف) الرواية/ص٩ أي (ان الصمت والكلام يعملان كستراتيجية اتصال متممة)[٣].

وبفرضية اكثر عمومية ان (الصمت وليس (الهاتف) هو الثيمة الحقيقية للرواية، غير ان (سرد الهاتف) هو السرد الدال على سرد اخر يتجلى فيه خطاب الصمت بين الشفرة والرسالة ــ بوصفه مدلولاً عليه:

(كنت وعدد من الاصدقاء نفتح الشكل الجديد الذي كتبته لدفتر أرقام الهواتف ونشرع بقراءة صفحاته رثاء لمن ماتوا وتذكيرا بالأحياء منهم قبل أن يطويهم النسيان) الرواية/ص١٥.

إذاً الحرب هي (الراسب التحتي) لتفوهات الإرسال والاستقبال. لهذا سنقوم بترقين ما يسمي بـ (سرد الهاتف) لاكثر من ضرورة إجرائية، لان الهاتف لا يعدو أن يكون (لعبة روائية) في كيفية إجراء (المناقلة السردية) بين قواعد هذه اللعبة، وبخاصة انها تقوم على المناورة بين :المؤلف الذي يدخل في الرواية سارداً ومتنفياً لسرده/ وقارئاً متخيلاً/ ورسالة وشفرة تتضمن دلالة ما قريبة من المعنى الاعتيادي لـ (وجهة النظر). أما الذات، ونعني بها (ذات المؤلف) فهي المركز، والهاتف هو المدار الذي يمثل (أداة من أدوات ما وراء النص):

وعلى هذا ستواجه القارئ عنوانات رقمية لمكالمات هاتفية تجري قصصها على الأرض في النهار، وتتحرر من أصوات المتكلمين عبر الهاتف في الليل الذي جرت فيه.

احتفظ بمرجعية الهاتف جوهر القص الداخلي للحكايات الذي نقلت عبره الرواية/ص١٤.

إذاً هل (رغوة السحاب) من روايات الصمت؟ وان كانت هي كذلك، فهل هي شكل من أشكال ما وراء القص؟

إن (رغوة السحاب) رواية ذاتية الخطاب، لأن خطاب الصمت فيها وثيق الصلة بذات المؤلف وبالذوات الأخر التي تتصل بها، لدرجة تمر الأشياء كلها بجمالية هذا الصمت، والصمت كذلك يمر من خلالها. لهذا فالمناقلة السردية اكبر من لعبة الهاتف، بدليل العد التنازلي لأرقام الهواتف، بوصفها وحدات منضدة بـ (التصحيف) العكسي، إذ تبدأ من (مكالمات في الليل) وتنتهي (في الصباح) عبر المرور بالأرقام المرتبة عكسيا (١٦ــ١) وقد راودنا الشك في أنها مبنية بـ (نية الخداع)، ولكن ما يبدد هذا الشك، أن العد التنازلي يحتمل اكثر من دلالة، أي أنه لم يأت اعتباطا، لأن التمايز الزمني بين الليل والنهار هو الوجه الآخر من التمفصل اللغوي بين السطح المحايث للكلام، والعمق المحايث للصمت، لهذا نقترح قراءة الرواية عكس اتجاه الكتابة المنضدة لها، أي بالعد التصاعدي من (١ــ١٦) أو من (الصباح) الى (مكالمات في الليل) لغرض

إجرائي، كما سنختار بعض الوحدات النصية لمعاينة اوهاج ما وراء القص، ولكن السؤال الذي يبقى يراودنا:

هل تتعرض مقدرات السرد في هذه اللعبة الروائية الى الانكسار أو التشويه؟

إننا نشك في ذلك، بدليل أن المؤلف نفسه يؤكد صحة فرضيتنا في هذه القراءة العكسية:

(لم التزم بالتسلسل في القراءة) الرواية ص١٤٥.

ومع أن الوحدة النصية الموسومة بـــ (في الصباح) آخر وحدة من وحدات النص فهي البؤرة التي تنبثق منها جمالية الصمت في علاقاته التفاعلية (المؤلف والشخصيات/ التعبير والأشياء/ اللغة والإشارة الى ذاتها).

في هذا (الصباح) تتجمع لدى المؤلف (الصور/ اليوميات/ الرسائل) ثم تتقاطع في بؤرة واحدة:

(وعدتني تلك الليلة ان تكتب حكاياتي. ها قد هيأت لك ما ينفعك من صور ورسائل تخصني. أما زلت على وعدك؟)الرواية /ص١٤٢.

ولكن ما يعنينا من هذه الوحدة النصية قدرتها على تبئير جمالية الصمت، ثم كيفية تفريعها أو تسليكها عبر العلاقات التفاعلية، فقد وردت عبارة مقتبسة ألحقت بعبارة أخرى وكأنها متممة لها، وعلى النحو آلاتي:

وضعت رسائله وأوراقه الشخصية في حافظة الجلد: (قد وجدت قدما الرجل أخيرا قالبهما في أرضيته) الرواية/ص١٤٦.

إن اللغة لاتمثل العلاقات التفاعلية بين الأشخاص فقط، وانما (يمكن ان تكون أيضا مؤلفة لهذه العلاقات أو ما يدعوه كوفمان بـــ (موطىء القدم) [٤] أي مركز شبكة العلاقات التفاعلية التي تعنى بـــ (التعبيرية والنصية) ضمنا، ومنها (البوم الصور) ولكن ما يتكلم في البوم الصور هو الصمت، وتكمن جمالية الصمت في بداهة الصور من خلال الذاكرة البصرية، لان يقين الصورة الفوتوغرافية يفوق يقين الكتابة (مما يجعلها تحتل مرتبة قبل الكتابة بين الوثائق المرجعية لكتابة سيرة ـــ prphy Autobig) [٥] صحيح أن استنطاق الصورة لا يقل أهمية عن استنطاق الإشارة، ولكن جمالية البوم الصور تتجلى هنا في ما يبثه الصمت من اوهاج ما وراء القص:

(ماوراءه في الصورة يبدو غابة سوداء....) الرواية/ص١٤٣ وقد يشي سكنى المكان بحياة مأهولة بالصمت، وما يتكلم فيها هو هذه الحيوات غير المنطوقة في السرد، كالفراغ المركب من الاحساسات:

بعد ان أدرت قرص الهاتف: انطلق الرنين داخل بيته بشكل متواصل، صمت تام في الداخل ولا أحد.

سماعة الهاتف تنقل إليّ عبر قناتها، صفير الهواء وفراغ البيت) الرواية/ص١٢٣ وتتحرك حيوات ما وراء اللغة على هيأة اوهاج طيفية ما وراء القص:

الموتى من أفراد العائلة على الجدار، يصوبون نظراتهم، وهم في صورهم المؤطرة الى الفراغ.

كان العجوز السقيم، في الصورة، بلحية مدببة يبتسم ، وكأنه يبكي الرواية/ص١٢٥.

وفي الوحدة النصية رقم (٣) ينكسر إطار اللوحة (لوحة رحيل صديق ــ لدى كريكو) ومعه يتعرض السرد الى انكسار متدرج، حتى يحل الصمت محل اللغة، فيملأ الفجوات الساكنة بالحركة: تتملكني الدهشة من سعة فراغات اللوحة وظلالها المحددة والتماثيل التي تتوسطها، وما إذا كانت تلك التماثيل ستقوم في أية لحظة على الهبوط من قاعدتها) الرواية /ص١١٦.

وتنفرد الوحدة النصية رقم (٥) بدافع خفي مؤكد لكسر إطار الصمت بالاتصال مع مجهول في الطرف الآخر:

تنتابني في بعض الليالي رغبة في أن ألعب لعبته: اعبث بأرقام الهاتف وبطريقته الاعتباطية ــ أبدأ بمكالمة ليلية مع أي مجهول في الطرف الآخر الرواية/ص١٠١ ولعل الصمت يفسر هذا الإحساس المركب من الفراغ .

ولكن الوحدة النصية رقم (٦) اكثر الوحدات تشظية لكتلة الصمت داخل (العلبة المعدنية) واكثر شعرنة للوخزات التي تحدثها الصور عبر الذاكرة البصرية.

(فوجئت بأبي وامي وأخي الذي استشهد قبل اشهر يعيشون في دواخلها.

أبي وأخي وأنا داخلنا تلك المرأة ومع انهما ليسا أمامها الآن، غير أن ضغط جسديهما كان يزاحمني في المكان ويعوقني عن الحركة) الرواية/ ٩٣.

أن ما يجري هنا ــ ليس وصفا فقط لإيقاف حركة القص في الصورة أو في المكان، وليس سردا فقط لاطلاق حركة القص في الزمان، وانما تفتح الذاكرة البصرية باوهاج الصمت على ما وراء القص، إذ الذات وحدها من يصغي هنا لهذه الذاكرة ، بيد انه لا يوجد هناك من يصغي اليها.

هكذا يتمسك مدلول القص بكتلة الصمت، لأن الصمت أثر يتجلى بحيوات ما وراء اللغة.

إحالات

(١)محمود عبد الوهاب/رغوة السحاب/ رواية/ دار الشؤون الثقافية /ط١/بغداد/٢٠٠١.

(٢) ايرل. أي. فيتز/ خطاب الصمت ما بعد الحداثة / ترجمة: مازن جاسم الحلو/ مجلة الثقافة الاجنبية العراقية/ع(١) لسنة ٢٠٠١/ص٢٠

(٣)ادم جاور سكي/ صمت الفوقية والندية في مسرحية(ابناء منهارون) ترجمة: صلاح السعيد/ مجلة الثقافة الأجنبية العراقية/ع(٤) لسنة ٢٠٠٢/ص٢٩.

(٤)آدم جاور سكي/ صمت الفوقية والندية/ المرجع نفسه/ الصفحة نفسها.

(٥)رولان بارت/ من لذة النص الى لذة الصورة الفوتوغرافية / حسن عيسى المحروس/ مجلة الرافد/ ع(٥٢) كانون الثاني ٢٠٠٢/ص٢٦.

أطياف ما وراء الواقعية
(أطياف جليل القيسي)

.((يتطابق أثر الطيف ووضع الشبح)).
.((الطيف هو الشبح دائماً)).
جاك دريدا

على الرغم من أن جليل القيسي يظهر في مرآوية القص وجهاً لوجه، فإن هذه الوثوقية في السرد المباشر تتعرّض دائماً الى انكسار مفاجئ، وذلك بفعل مغادرة الواقع (بعد الانغمار به) إلى ما وراء الواقع، مما يحوّل السرد المباشر إلى (سرد ضمني) دال على أطياف ما وراء الواقعية، في حين يبقى جليل القيسي بسمته الاسموية مركز مدار هذه الأطياف النصّية.

إذاً فما المدار؟ وما الطيف؟ وما أطياف جليل القيسي في ((مملكة الانعكاسات الضوئية))؟[1]

ينشأ المدار من خلال تكرار (المفاتيح ــ الكلمات) ولعل أهم هذه المفاتيح ــ الكلمات المرشدة الى (بنينة) المدار في أطياف جليل القيسي:

ــ آرنجا : الاسم القديم لمدينة كركوك.

ـــ الميثوبي : بمعنى سأصنع الأساطير.

ـــ الأميرة تريفه: بمعنى شعاع القمر.

ـــ نيدابة : إلهة الهور والقصب.

ـــ بلازما الخيال: بمعنى الشعاع العقلي.

ـــ الأمير مشكين: بطل رواية (الأبله) لدستوفسكي.

وان كان المدار ـــ **Topic** هو المرشد الى (بنينة) النص[٢] فان النص (يتبنين) بالمدار الذي هو الثيمة أو الموضوع ، وقد استخدم جليل القيسي فكرة المدار بوصفه (أداة من أدوات ما وراء النص بصيغة السرد الذي يتضمن سرداً آخر متخيلاً لتحقيق حيازة جديدة من رؤية اللامرئي ، أي كيف يمكن ان يكون لدينا وهم رؤية مالانراه)).[٣]

ويمكن ان نلاحظ أن نص ((توهج بلازما الخيال) يبدأ بموجه قرائي من خارج المتن) بتوقيع جليل القيسي إذ يقول فيه:

ـــــ..(إن الذي يمتلك خيالاً خاملاً لا يستطيع أن يرى حتى الواقع العادي، أشك في أن يستطيع متابعة قصتي هذه)) مملكة الانعكاسات / ص٦٥ نعم . (كيف يستطيع لاوعي ما يرى أن يكون لدى الإنسان المفتون بديلاً عن الوعي بالرؤية)؟ [٤]

وهنا يعلّل جليل القيسي سر بلازما خياله:

ـــــــ. وأصاب بحالة من الحمى الشديدة، وإبان هذه الحمى اللذيذة، يجمح بلازما خيالي بطريقة متأججة للغاية)) مملكة الانعكاسات / ص٦٥ــ ٦٦ ثم يشرح رؤيته في كيفية اختراق حدود الزمان:

ـــــــ أن أرى مثلاً الزمن يرجع الى الوراء، وهو لاشك يجري أبداً إلى الأمام. في الزمن الذي يرجع إلى الوراء أستطيع أن أخاطب أشخاصاً غادروا الحياة منذ زمن طويل بمجرد أن أخرج من الأخاديد السببية للمادة والزمان)) مملكة الانعكاسات/ص٦٦ ولعل رؤية جليل القيسي للزمن رؤية غريبة، ليس لعدم وجود تصور واقعي لانعكاس الزمن إلى الوراء حتى الآن، وانما لأن رؤيته تستند الى (ان السرد ــ كما يقول شكلوفسكي ــ يغرب العالم) ويجيب باختين (أن السرد يغرّب طرقاً مختلفة للتحدث عن العالم، تتظاهر كل منها بأنها شفافة) (٥) ونحن نقول: في غرابة هذه الرؤية تكمن قوة اللامرئي الكامنة في المرئي.

وفي موجّه قرائي آخر (داخل المتن) يقول جليل القيسي:

ـــــــ لقد تطلعت الى السماء طويلاً من أجل الحصول على إجابات معقّدة من ذلك ألما وراء مملكة الانعكاسات الضوئية/ص٧٧.

ويستند جليل القيسي في (توهج بلازما الخيال) الى فكرة (الشعاع العقلي) أو الخارق اللاشعوري في رؤية اللامرئي من (الما وراء) وربما تستند الى قوة (الساي) و(الساي ــ عبارة عن قوة تظهر في أشكال متعددة، فهي في بعض الأحيان تتخذ شكل قوة إدراكية مثل التخاطر والجلاء البصري والتنبؤ بالمستقبل. وأحياناً أخر تتخذ شكل تأثير سببي على الأشياء المادية بكل

أشكالها)) كما ((ان قوة الساي وسيلة اتصال تربط الكائنات الحية مع بعضها وأيضاً مع الأموات)) و((أيضاً هناك احتمال أن تكون قوة الساي مملكة للبرتوبلازم الحي كُبتت نتيجة تطور الدماغ)) [٦].

مايعنينا من وجهة نظر جليل القيسي هذه (الرؤية) في السرد ــ لأن النص عنده لا يقص الأثر النسبي في الواقع ، وانما يرتفع بالواقع الى ما وراء المرئي، وذلك بــ (تطييف) الأثر المقصوص ما وراء القص.

ان أطياف جليل القيسي ــ ليست كائنات أثيرية أو مدناً لامرئية وانما هي كيانات أو كينونات أو حيوات تتجاوز قوانين الطبيعة، تتمتع بقدرات خارقة لسببية المادة والزمان والمكان.

ويتميّز جليل القيسي بــ (سمو الذات) غير المنغلقة على ذاته أو المتعالية على العالم، لأنها تشكل مركز مدار هذه الأطياف، ومصدر حركة المدار الطيفي الأكبر لها.

وفي أطياف جليل القيسي (يتطابق أثر الطيف ووضع الشبح) لأن (الطيف هو الشبح دائماً) [٧].

في نص (جروشنكا) يقوم جليل القيسي بــ (تطييف) أثر المقصوص في (الأخوة كرامازوف، لديستوفسكي ، فالشبح هو ظاهرة الروح) ولأن له اكثر من دلالة حافة:

← أطلقت جروشنكا ضحكة بلورية من ضحكاتها المثيرة، وقالت: أنت ياضيفنا العزيز شبح).

ـــــ ماذا ؟.. شبح؟ هل حقاً لا تؤمنين بالأشباح؟

كلنا في النهاية ياجروشنكا أشباح.. ((مملكة الانعكاسات/ ص١٤٤) وفي الثامن عشر من شباط ــ يوم اجتماع الأرواح المقدسة يزور جليل القيسي (جروشنكا) .. إذاً لماذا اختار جليل القيسي هذا اليوم بالذات؟ لعله اختار اليوم، لأنه يوم متخيل، حتى يخترق فيه واقعية السرد، لكي ينفصل النص عن (زمانه) ثم يرتفع به الدال ليلاً من مدار الطيف في درجة الميتا ــ واقعية:

ـــــ اسمي .. حسناً.. قولي لها إن اسم ضيفك هو جليل القيسي / مملكة الانعكاسات /ص١٣١.

(ـــــ هل أنت روسي؟

ـــــ لا

ـــــ تتري؟

ـــــ لا

ـــــ حتماً من سمرقند!

ـــــ لا

ـــــ اذن من أوزكند؟

ـــــ لا.. أنا عربي من العراق .. من مدينة كركوك) مملكة الانعكاسات /ص١٣٢ وقد تهبط عليه الطيف ــ كطيف نيدابة ــ أو طيف الأميرة تريفة أو يسمع طرقاً على الباب، فإذا به وجهاً لوجه مع ديستوفسكي أو يظهر له طيف الأمير مشكين فجأة في غرفته.

ولكن كيف يضعنا جليل القيسي وجهاً لوجه أمام وثوقية الطيف ، وكأنه حقيقة مطلقة؟.

← (هل تؤمن بالخوارق؟)

إذا كنت تؤمن إبق معي لنقضي أمسية قصيرة مع الأمير مشكين، واذا كنت لا تؤمن، وتتهمني بعد عدة أسطر بالهذيان، أقول اتركني ((مملكة الانعكاسات الضوئية/ص١٦٥).

هكذا يضع جليل القيسي القارىء أمام طيف الأمير مشكين، ثم يكسر الإيهام الصريح بالإيهام الضمني لسلوك مشكين الطيفي.

ولعل اكثر أطياف جليل القيسي اختراقاً لتخوم الواقعية طيف (الفتاة المجدولة بالضوء):

← في أية مرحلة أنا الآن؟.. وأنا أرى ذلك الضوء وهو يتجوّل ، ويتشكّل بأشكال مختلفة؟

← أنا لست مجرد ضوء/ أنا أكثر من ضوء((مملكة الانعكاسات الضوئية/ص٧). في تحوّلات هذا الرمز أكثر من اشعاع كوني ، لأنه مفتوح على جماليات الغامض والمجهول واللامحدود المستقبلي.

ولكن ما يعنينا من مدار هذا الطيف: كيفية تشظية الزمان وكسر حدوده، وانفتاح الطيف على ما وراء الواقع:

← أنا مجموعة من ذرّات معقدّة التركيب، يقول أبيقور ــ ان النفس، وكذلك الجسد يتكونان من الذرّات ، قلت : هذه كلمات مجردّة.

قالت: كانت كلمات مجردّة ... أنا يا صديقي مجموعة ذرات مركبة تركيباً هندسياً وبطريقة معقدة للغاية ((مملكة الانعكاسات الضوئية/ص١٢).

ان هذا السرد المتقطع الذي يعتمد على التضمين والاقتباس والتداعي ، لا يمنح القارئ ضمانات مؤكّدة لواقع لايمكن الوثوق به والمصادقة عليه، ولعل التخييل أكثر إمكانية منه للتصديق. فهل هو كذلك ؟ تلك هي البداية التي تطرح أطياف جليل القيسي بوصفها جماليات لما وراء الواقعية.

إحالات

(١) جليل القيسي/ مملكة الانعكاسات الضوئية/ مجموعة قصص / دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ط١/١٩٩٥.

(٢) امبرتو إيكو/ القارىء في الحكاية/ ت: انطوان أبو زيد/ المركز الثقافي العربي/ ط١/١٩٩٦/ص١١٧.

(٢) موريس ميركو ــ بونتي/ المرئي واللامرئي/ أعدّ النص: كلود لوفور/ ت: د . سعاد محمد خضر/ مراجعة الأب نيقولا داغر/دار الشؤون الثقافية/ بغداد /ط١/١٩٨٧/ص١٩.

(٣) موريس ميرلو ــ بونتي/ المرئي واللامرئي/ المرجع نفسه/ الصفحة نفسها.

(٤) والاس مارتن/نظريات السرد الحديثة/ ت:د. حياة جاسم محمد/ المجلس الاعلى للثقافة/ ١٩٩٨/ص٦٦.

(٥) لمزيد من التفصيل ينظر : صلاح فليفل الجابري/ التحليل الفلسفي والعلوم الجديدة/ علم الساي ــ Psiology / مجلة آفاق عربية/ حزيران/ السنة التاسعة عشرة/ ١٩٩٤/ص٣٦.

(٦) جاك دريدا/ أطياف ماركس/ ت:د. منذر عياش/ دار الحاسوب للطباعة/ حلب/ ط١/ ٢٠٠٠/ص٢٥٥،٢٤٣.

(٧) جاك دريدا/ أطياف ماركس/ المرجع نفسه/ الصفحة نفسها.

((غسق الكراكي...
ومركز مدار التشظي

* "كلما سعيت الى لملمة مايلوح متشظياً ومبعثراً باغتني كمال من حيث لا أتوقع ليطيح بالبناء كله مشكلاً أبعاداً وزوايا وخطوطاً جديدة"

* "تلك هي رواية كمال، **وهي تنفلت في كل اتجاه، وتمعن في التشظي والغموض**".

سعد محمد رحيم

يعتمد التشظي على (الكولاج _ Golage) باستعمال الرسائل والمذكرات واليوميات والصور _ وبداهة ان تنتهك هذه الطريقة وحدة الفعل الدرامي ، ولكن التشظي في رواية (غسق الكراكي) لسعد محمد رحيم[١] لايكتفي بتفتيت وحدة الفعل الدرامي بصيغة تقطيع العمل وتجميعه او تفكيك المروي وتركيبه ، وانما يقوم بتشظيه بؤرة السرد (دون الإطاحة بنظام المروي) عن طريق خلق فجوات / شواغر / انقطاعات / طيات بين ثنايا السرد، تستمد انتشارها من انشطارات الفعل الدرامي الذي مجاله قوة السرد الدال على سرد آخر .

وعلى الرغم من أن سعد محمد رحيم يظهر في الرواية ـ مؤلفاً لرواية داخل الرواية فان طريقته تفترق عن هذه التقنية التي شاعت مؤخرا في روايات (ال رفكشن) في كيفية تصميم رواية متشظية داخل رواية ملمومة .

ولكن قبل أن نعنى بالتشظي بوصفه بنية للرواية ، والرواية بوصفها إطارا للتشظي ـ لابد من توجيه انتباه القارى الى الدلالة الحافة بهذا التشظي، وليس الى (الكولاج) طريقةً او وسيلة للتشظي ، لان التشظي هنا ـ بنية ، والبنية نسق من العلاقات ، هذه البنية (عبارة عن نظام من العلاقات ، ينبغي تحديد طريقة اشتغالها ، وارتباطها بالدلالة) .[٢]

كما ينبغي التمييز بين فكرة كمال لكتابة الرواية ومنظور المؤلف لكتابة رواية عن كمال : (فالأولى) لم تكتب ، وليست في طور التشكل ، لأنها لا تعدو ان تكون مجرد فكرة في نية كمال :

" حلم حياتي أن اكتب رواية "

ويضيف أيضا :

" الرواية تساوي الحياة " الرواية / ص ١١.

ولكن كمال غادر الحياة ، ولم يكتب الرواية .

من هنا تلقف المؤلف فكرة كتابة رواية عن كمال ، ولكن هذه الرواية (الثانية) لم تكتب ايضا ولكنها في طور النية / الفكرة / الشروع في الكتابة حتى اخر جملة من الرواية :

" حلم حياتي ان اكتب روايتي " الرواية / ص ٥٠.

في حين كانت أول جملة من الرواية بلسان كمال :

" حلم حياتي الكبير ان اكتب رواية " الرواية / ص ١١.

وعلى الرغم من هذا التماهي، فإن الفرق واضح بين حلم كمال في أن يكتب (رواية) وبين حلم المؤلف في ان يكتب (روايته) هو ؛ ومن هذا (المفتاح) يبدأ منظور المؤلف لذاته (هو) في كتابة الرواية/ أما (كمال) فهو ثيمة وسيطة بين المؤلف والرواية، ومن هنا تبدأ بنية التشظي بوصفها بنية وسيطة ذات أصداء متعدّدة للتشظي، ومايعنينا منها تشظي الذات: ذات المؤلف الذي شظى بدوره الذوات الأُخَر، أي بمعنى ان المؤلف هو المركز، والذوات الأُخَر هي المدار النصي لها:

ـــــ وكان هناك، بالمقابل الآخرون (أبي وأمي وعمي وسارة وعارف وحسن ونبيل وعلي ومها وحنان ووصال وانا.. الخ.. هؤلاء جميعاً أضحوا شخصيات في (رواية) لهم حيواتهم المتخيلة المستقلة.. يتقاطعون ويتصادمون ويتألقون ويخوضون معترك الحياة معاً (الرواية /ص٧٢).

وقبل معاينة مركز مدار التشظي، ينبغي تحديد منظور المؤلف للمنظومة المعيارية في كتابة الرواية: الرؤية/البعد/ المسافة/ وهل تلاعب بالمنظور السردي؟ . الرواية بالنسبة للمؤلف (صنعة خيال) الرواية /ص١٢. وتلك مفارقة في بناء الخيال الروائي وهدمه في الرواية أو أول مفارقة في بناء الوهم وهدمه بالواقع، لأن كمال شخصية حقيقية، والشخصيات الأُخَر كذلك ، وفي مقدمتهم المؤلف نفسه.

وقد يحدث ان تتمرّد الشخصيات على مؤلفها، ونحن لانشك في ذلك، ولكن الشخصيات هنا لا تتمرد على المؤلف، ولكن المؤلف يصطدم هنا بكيفية تطبيع شخصية (كمال) الحقيقية بين المتخيل والسرد:

((والمعضلة هي في الكيفية التي تجسد بها هذه الشخصية فنياً وكمال وجود مقنع في الواقع والتاريخ، فكيف يمكن أن يكون كذلك داخل الرواية)) (الرواية /ص٧٢).

نعم ((فالتعارض قائم بين المتخيل والسرد، ومهما تكن التسمية، فالأمر يتعلق بمعرفة الطريقة التي يتم بها نقل الواقع الحقيقي أو (الخيالي) الى الرواية [٣].

ان كان (كمال) شخصية حقيقية في الواقع فهل ينبغي أن تكون كذلك في الرواية؟

واذا قبلنا بذلك لايمكن مقابلة، التخييل بالحقيقة والصدق بالسرد، لهذا أدرك المؤلف ــ أهمية الشكل (كيفية السرد) في تخصيص الرؤية ؛ فكيف إذاً قدم لنا شخصية كمال الحقيقية؟

ـــــ ((ما يقلقني هو :كيف؟ وبأية لغة؟ وبأي منظور؟ واستناداً الى أية قواعد للصنعة يمكنني ان أبتكر كمالاً في الرواية؟ (الرواية/ص١٣).

ولكن المؤلف اختار ان يقدم (كمالاً) على وفق آليات: التذكر/ التخيل/ التوثيق، وفي هذه الآليات تتقاطع الصور/ الرسائل/ اليوميات/ الأوراق الأخر ثم تتجمع في بؤرة واحدة إذ المؤلف يؤسس لشخصية كمال، وكمال يؤسس لذات المؤلف:

ـــــ وأنا أؤسس شخصية كمال فكرت أن يعرض هو جانباً من ذاته من خلال كتاباته (وثائقية) لأتجنب قدر ما أستطيع استخدام القناع . أعني ان أنطلق أنا بدلاً عنه، أن أمثله.. أردت أن يمثل هو نفسه، كما شاء، وان ينطق بإسمه (الرواية/ص٧٢).

وقد يتوهم القارىء ان رواية (غسق الكراكي) من نمط تكوين الشخصية، ولكن مايبدد هذا الوهم ــ ان هذه الشخصية لاتنمو نمواً حلزونياً، كما انها لاتتطور تطوراً خطياً، وانما تنمو وتتشكل على وفق سرد دال على سرد آخر يتشكل باوره على هيأة بؤر متعددة.

اذاً المنظور السردي يتجه نحو تبئير متباين أو منسجم بين الانشغال بشخصية كمال، واهمام المؤلف بذاته، حتى تنشغل الرواية بذاتها المتشظية اكثر من انشغالها بموضوعها عن الحرب، التي هي مصدر هذا التشظي.

ولكن من ذات المؤلف تنبثق بؤرة التشظي بوصفها بنية وسيطة ذات دلالات متعددة على مستويين:

أولاً: السطح غير البراني ، ويمكن التمثيل لهذا التشظي بالمعاينة الآتية:

ـــــ على الرغم من انني لا أستطيع في هذه الحالة تفادي التشتت الذي ستبدو عليه الرواية من خلال بث ماترك في أوراقه، وهي كثيرة، والتي تلوح للوهلة الأولى ان ثمة جامعاً يجمعها. (الرواية/ص٧) .

ـــــ تلك هي رواية كمال، وهي تنفلت في ألف اتجاه، وتمعن في التشظي والغموض (الرواية/ص٧١).

ثانيا: العمق غير الجّواني، ويمكن التمثيل لهذا التشظي بالمعاينة الآتية:

ـــــ هاهو كمال يتشظى بين يدي.. يتعثر في ألف ذرّة وذرّة، ويملأ الفضاء من حولي ويسكنني (الرواية/ص٧٢).

ـــ كلما سعيت الى لملمة مايلوح متشظياً ومبعثراً باغتني كمال من حيث لا أتوقع ليطيح بالبناء كلّه مشكّلاً أبعاداً وزوايا وخطوطاً جديدة(الرواية /ص١١١).

ولكن اكثر الدلالات الحافة التي تختزل المسافة بين السطح غير البراني، والعمق غير الجواني لمدار التشظي هي التي يتفوّه بها كمال، وعلى النحو الآتي:

ـــــ اشتهيت سيجارة أمجها، وانفث دخانها نكاية بالحرب، على الرغم من أنني لا أدخن (الرواية/ص١١٨).

إذاً هل التشظي: سمة من سمات الفضاءات المعرفية الوافدة إلينا أم هي سمة من سمات الحرب في بلادنا؟ .

هذه المسألة بحاجة الى مقاربة أخرى.

إحالات:

(١) سعد محمد رحيم /غسق الكراكي/ رواية/ دار الشؤون الثقافية / بغداد / ط٢/ ٢٠٠٠.

(٢) المصطفى شاذلي/ النظرية السيمائية/ ثنائية الاصوات الرموز/ مجلة كتابات معاصرة/ ع(٣٤) آب ١٩٩٨/ ص١٠٩.

(٣) برنار فاليط/ النص الروائي: تقنيات ومناهج /ت: رشيد بنحّدو/ منشورات ١٩٩٢/ Nathan paris /ص٨٥.

ليلة الملاك
(الرواية بوصفها بنية من غير مركز ولانهاية)

((القاعدة التي تحكم تطور الرواية هي ان تصبح الرواية ماليست إياه ــ يعني أن تكون مختلفة عن أي شيء يظهر مثل رواية طبيعية)).

الاس مارتن

لقد ظهرت كتابة جديدة للرواية، تتشوّف الواقع بصيغة لاعقلانية، واذا كانت هذه اللا عقلانية هي صفة خاصة للرواية .. فهل هي اشارة لاغنى عنها للواقع؟ [1]

ان هذه الكتابة تهتم بـ هموم الفرد الصغيرة/ السحري / المدهش/ العجائبي/ الغرائبي/ المنسي/ المهمل/ المغفول أو المسكوت عنه .

وتتجه هذه الكتابة الى الخروج على السائد الروائي بنزعة متمردة على واقعية الواقع بالمتخيل العجائبي، وبتفكيك نظام المروي الى جزئيات متشظية، لهذه الكتابة تنتمي (ليلة الملاك) لنزار عبد الستار[2].

في هذا النوع من الكتابة الروائية لايمكن الفصل بين المتن والمبنى، ليس لأنها قائمة على خلط المحكي بتسلسل الاحداث، وانما تقوم بتخليق بنية مافوق واقعية ــ لاتخضع فيها الاشياء الى نظام منطقي من العلاقات.

وان كان المدار بمثابة ثيمة أو موضوعة[٤] فماذا يحدث لو تفكك هذا المدار في (ليلة الملاك)؟.

قبل لحظة الحمل بالاجابة ــ يفترض هذا المدار وجود نظيرموازٍ له هو ــ هذه القراءة الممكنة، اذاً هذه القراءة معنية برفع التباس النصي بين المدار ونظيره الموازي له.

لقد حددت (ليلة الملاك) مفاتيح قراءة الرواية في آخر صفحة ــ بوصفها موجهات قرائية لهذا المدار ، ولكن :

أيجب التسليم بصحة تأويلات المؤلف أم لابد من التحقق من صحة التطابق أو التعارض بين قصد المؤلف وقصد النص؟.

يستدعي مفتاح شفرات (ليلة الملاك) الى ذهن المتلقي ــ ليلة واحدة يرهن بها زمن الرواية كله، ولكن هل كان زمن هذه الليلة، مركز كثافة الرواية؟ وان كان غير ذلك، فماذا يعني تشتيت زمن ومكان الرواية الى (آنات منعزلة) و (مواضع متروية)؟.

لاشك ان (الملاك) ليس وحده من يقوم بتدوير مفتاح شفرات هذه (الليلة) وانما هناك فم السارد الذي تنبثق منه الحقيقة، غير ان الرواية تقول غير ماتعنيه

أو تبوح بشيء وتقصد غيره، وهنا تكمن المفارقة المزدوجة ، وهي بعبارة فردريك شليكل (توتر الاضداد)[٥].

ان ليلة الملاك (هي ليلة الخروج من سفينة (اتونبشتم) (الرواية/ص٤١) / ليلة الاحتفال مع الصبي يونس (على انتهاء ليلة زوال الغضب) (الرواية/ص١٧)/ (ليلة الخروج المباركة . ليلة زوال العقاب)(الرواية/ص٢٣).

إذاً نحن بإزاء زمن يتكاثف في ليلة واحدة، ثم يتشتت الى آنات منعزلة، وبذلك لم تكن هذه الليلة هي البنية المهيمنة الوحيدة المحركة والدافعة للرواية من حيث الوجهة والمسار، لأن زمن هذه الليلة يتألف من آنات متفرقة مبثوثة هنا وهناك بين ثنايا النص بصيغة التشظي والانتشار. ولكن مايعنينا من تشظيات زمن هذه الليلة هو (ليلة الخروج من السفينة) و(ليلة العودة من مدينة الألعاب) أي هما ليلتان لا ليلة واحدة ، فأيهما إذاً الليلة المقصودة؟.

هنا نلاحظ أن الخروج يتعارض مع العودة، وماينتجه هذا التعارض هو المفارقة بين العجائبي والواقعي.

وان كانت هذه (الليلة) قد اقترنت بـــ (الملاك) فهل هو (ملاك) حقاً؟ وقبل ذلك مادلالة اسم هذا الملاك؟ تقول احدى الموجهات القرائية:

←— (انه شخصية خيالية مركبة لاوجود لها في الميثولوجيا ، استوحاها المؤلف من المنحوتات الآشورية التي زينت جدران قصر الملك الآشوري ـــ آشور ناصربال ، وقد اسماها المؤلف بـــ (السمارتو) (الرواية/ص١٢٤).

على وفق هذا التوضيح يكون المؤلف قد أغلق نسق التأويل (إذا كان هذا التأويل هو إعادة بناء قصد النص). [٦].

ان السمارتو ــ كائن إشكالي مركب من عناصر غير متجانسة وليس اسمه دلالة قارّة في الرواية:

← قال بأنه لايعرف المعنى الأكدي اسمه، ولكنه يرى انه اسم ومفجوع ملدوغ، الا قليعاتي يناسبه تماماً (الرواية/ص٤٣).

نعم إن (المؤلف في حقيقة الأمر، هو السياق الذي يتم توظيفه بصورة متكرّرة في التأويل)[٧] ولكن (بدلاً من إحالة التأويل الى المؤلف الاصلي بوسعنا إحالته الى نظام رموز وأعراف)[٨] فما رموز واعراف هذا النظام الذي تحوّل في الرواية الى جزئيات متشظية ماوراء الرواية؟.

يتميّز السمارتو بقسوة خلقية وبتعال فطري، وقد ارتكب (٤٢١٥٦٧٨) جريمة (الرواية/ص١٤،٩) إذاً كيف تحوّل هذا (المجرم) عبر سياق الرواية الى (ملاك)؟!

هذا التناقض يشير الى مفارقة أم سخرية؟.

← (أنا لست من البشر) (الرواية/ص ١٠٠)

← قالوا عني بأنني ثمرة الاختلاط الحيواني المحرّم (الرواية /ص٢٧).

← حكومة نينوى القديمة تقول انني من البشر.

← (الناس يقولون انني من الطيور الجارحة).

(أما الكهنة ، فقد رسموني على الجدران كملاك من ملائكة المعابد) (الرواية/ص٦٧. إذاً السمارتو كائن إشكالي مركب فعلاً من انواع مختلفة، لكونه لاينتمي لأي سلالة إجناسية، أي بمعنى أنه بنية نسق من غير مركز ولانهاية[٩].

وان كان السمارتو ــ حيواناً خرافياً ومرعباً، فكيف:

← يدعوالى ان تكون السماء للطيور فقط (الرواية/ ص٣٣).

← يدعو الى مساعدة الطيور على استرداد السماء (الرواية/الصفحة نفسها).

← حارب من أجل انقاذ البشرية من الغرق (الرواية/ص٢٢).

← ذهب لملاقاة الخضر رغبة منه بالخلاص (الرواية/ص٥٣).

← اعترف للصبي بفكرة معاقبة الذات التي تراوده (الرواية/ص٣٩).

← كان ضميره يتألم أمام ضحايا جرائمه الذين تعذّبوا وهم دون العاشرة يلعبون ويأكلون الحلويات (الرواية/ص٤٠).

إذاً ماذا يعني (السمارتو) في تحولاته من مجرم حرب الى داعية للسلام الكوني؟ . ان السمارتو ــ كائن إشكالي ، وقد فجرّ فيه المؤلف تناقضات الواقع وتحوّلات التاريخ، وازمات الطبيعة بشفرات ظاهرة ومضمرة.

وقد هيأت تحولات الرمز ، وكونية الاسطورة ــ إمكانات الانفتاح الكوني باستدعاء الازمنة (المدبرة والمقبلة) وكيفية التلاعب في تزمينها، وتحريك الأمكنة (القائمة منها والتي تمّ الاطاحة بها) وكيفية التلاعب في تماكنها، وتكييف حركية

الألعاب الالكترونية، وكيفية استثمار الدلالات الحافة لها باتجاهات خطية وعمودية ودورانية في (مدينة الألعاب).

ولكن السرد اكتفى بتبئير حقل الرؤية (الاقليعاتية) نسبة الى (أقليعات) مدينة الموصل القديمة من دون تفرقة بين الجوهري والعرضي، أي بين السمارتو امتداداً تاريخياً بخط أفقي، واسطورة نوح أفقياً اسطورياً بخط دوراني، والصبي يونس واقعاً راهناً ، ولاسيما ان مدينة الالعاب في (أقليعات) كانت حاضنة لهذه الأزمنة المتحركة بفاعلية الألعاب الالكترونية: لعبة الكتر/ لعبة القطار/ لعبة الصحن/ لعبة الدولاب/ لعبة الخيول الخشبية/ لعبة سكة الموت، أي ان المكان هنا لم يعد يحتفظ بدرجة معينة من الثبات النسبي، ولكنه يتميّز بدرجة عالية من التكثيف أولاً، ومن التشتيت ثانياً:

← بدت رؤيته للاشياء، تفقد الوضوح وتتليف بالظلام، وهي تخسر الاضواء تباعاً بالانطفاء أو بالابتعاد والذوبان خلف حدود البصر (الرواية/ ص٧٣،٧٢).

← ليس هناك ماهو أجمل من رؤية اقليعات النائمة من صهوة دولاب له هذا الارتفاع القمري) (الرواية/ص١٠٨).

ويشمل هذا التكثيف، وذلك التشتيت ــ حتى شبكة العلاقات القائمة بين السمارتو والصبي يونس/ السمارتو وآشور بانيبال الصغير/ السمارتو والالقاشي، لدرجة تبدو مظاهر السرد وكأنها مصممة على وفق فجوات

وقفزات سردية مقصودة في الزمان والمكان والاحداث، لأن الغاية منها كيفية تفكيك العالم المروي، وتشظيه أنظمته الدلالية، ليس بهدف تشويش ذهن المتلقي، وإنما بهدف تكسير التسلسل المنطقي للمروي عن طريق خلق فجوات وقفزات وانتقالات سردية ــ كعلامات دالة على عدم منطقية الواقع واختلال العلاقات الكامنة فيه، بوصفها علامات السمارتو بالصبي يونس:

← علاقة شخص واصل الحياة الى الالف السابع من عمره مع صبي في العاشرة (الرواية/ص١٢) .

وتستدعي هذه العلاقة في المقابل أسرار علاقة السمارتو التاريخية بالطفل آشور بانيبال.

← كيف أدّت العلاقة الى تلويث قلبه، وكيف ان الحقد ترسّب فيه، وسد أنابيب دمه) حتى (جعلته الرغبة الملكية يطير ببطء في الخط السمائي) الفاصل بين بابي أدد ونركال كي تمكن السهام من التدريب على إصابته (الرواية /ص٦٩). أي ان العلاقة الأولى، نقيض العلاقة الثانية، لان الصبي يونس الحالم غير صيرورة بانيبال الطفل المحارب:

← فتش (السمارتو) في ذهن الصبي، فوجده خالياً من النوايا الحربية (الرواية/ ص٥٦).

وعلى الرغم من التشابه بين الصبي يونس والطفل آشور بانيبال من حيث قاعدة العمر والنشأة، فإن علاقة السمارتو بالأول غير علاقته بالثاني، لأن

السمارتو صار يكره الحروب الحديثة، أي على النقيض من سلوكه الدموي في الحروب القديمة.

ولعل سر تعلّق السمارتو بالصبي يونس يكمن في هذا التشابه بين مأساة السمارتو في منتصف الألف الاول قبل الميلاد، ومعاناة يونس مع قسوة هجوم الطائرات في (١٩٩١/١/١٧) (الرواية /ص٨٤،٣٧).

ان هذه العلاقات تتلاقى وتتعارض بدرجتين عاليتين من التكثيف والتشتيت:

← وهما يسيران بلا مسار من غاية أو هدف بين مناظر هجّنها النسيان بمقتطفات من طقوس آشورية (الرواية /ص٨٥).

ألم يوحِ هذا المسار بـــ (اللامركزية الروائية)؟

لقد كان بإمكان النص ان ينفتح أكثر على كونية الاسطورة، وألاّ يكتفي بتجوّلات الرمز الآشوري، لأن علاقة السمارتو بـــ (أتونبشتم) علاقة كونية موازية لعلاقته الوضعية بالصبي يونس ، وعلاقته التاريخية بالطفل آشور بانيبال، أي انها علاقات متمّمه لها :

← انا حارس اتونبشتم عملت في صناعة السفينة، وكنت ملاّحه الخاص. حاربت من أجل انقاذ البشرية من الغرق (الرواية/ ص٢٢).

← في اليوم السابع من الصحو أطلقني من السفينة للبحث عن اليابسة ...ولم اجد موضعاً أحط فيه فعدت .. ثم اطلقني مرة أخرى فعثرت على هذا الغصن

ولم اجد موضعاً أحط فيه فعدت، ثم اطلقني من السفينة المنتظرة الرحمة، فوجدت هذا الماء الصافي ولم أعد إليه (الرواية/ص٢٣).

تختزل هذه العلاقة بين السمارتو واتونبشتم ــ كونية الاسطورة بدلالات حافة منها:

ان الماء رمز الحياة، والغصن رمز السلام الكوني، والسمارتو ضمير المتكلم بلسان الطير ــ رمز أجنحة الحرية، أي كان لخروج السمارتو من سفينة (أتونبشتم) مستويات ميثولوجية منها : كيفية كسر نمط الاسطورة الكوني بالوضعي:

فوجدت هذا الماء، ولم أعد إليه (الرواية/ ص٢٣).

ولكن المقطع الاخير من الرواية ــ لم يكسر أفق توقع القارىء، فقد عاد الصبي يونس الى البيت ، وهو نائم في العربة، وبالقرب من رأسه دلو الماء، وغصن الآس، وتحوّل السمارتو مع زرقة الفجر الى طائر من فحم، وهنا أغلق المقطع الاخير نسق الرواية على ذاته.

وان كان لابد من كسر نمط الكوني بالوظيفي، فكيف حدث ان تكون (ليلة الملاك) ــ رواية نسق من غير مركز وان تكون لها هذه النهاية في آنٍ واحد؟.

ان ذلك باعتقادي يتعارض بين قصد المؤلف وقصد النص، ولكن اذا ما كان المؤلف قد تعمد غلق النسق فإنه أخطأ ، لأن النص عمل مفتوح، أمّا إذا لم يتعمد ذلك فهو خطأ عفوي.

إحالات

(١)ارنستو ساباتو/ الكاتب وكوابيسه (في قضايا الرواية المعاصرة) ت: عدنان المبارك/ ازمنة للنشر والتوزيع / ص٨٥.

(٢) نزار عبد الستار/ ليلة الملاك/ رواية/ منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق / بغداد/ ط١/١٩٩٩.

(٣)امبرتو إيكو/ القارىء في الحكاية/ ت: انطوان أبو زيد/ المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء /ط١/١٩٩٦/ص١١٦.

(٤)د.ي. ميويك/ المفارقة وصفاتها / موسوعة المصطلح النقدي/ ت: د. عبد الواحد لؤلؤة/ دار المأمون للترجمة والنشر/ بغداد / ط٢/ ١٩٨٧/ ص٤٠.

(٥)إمبرتو ايكو/ التأويل والتأويل المفرط/ ت: ناصر الحلواني/ الهيأة العامة لقصور الثقافة ــ آفاق الترجمة/ أغسطس ــ ١٩٩٦/ ص١٨٤.

(٦)ريتشادر د.ل. ليفن/ اشكالية السياق في التاويل/ ت: مازن جاسم الحلو/ مجلة الثقافة الاجنبية العراقية/ ع(٢) /٢٠٠٠/ ص٢٨.

(٧)اي. دي. هيرش/ سياسات نظريات التأويل/ ت: د. مرتضى جواد باقر/ مجلة الثقافة الاجنبية العراقية / ع(١) السنة الثالثة عشرة /١٩٩٣/ص٨.

(٨)يقول رولان بارت: (البنية هذه الفكرة هي النسق من غير مركز ولانهاية ، ينظر : رولان بارت/ هسهسة اللغة/ ت: د. منذر غياشي/ مركز الانماء الحضاري/ حلب/ ط١/ ١٩٩٩/ص٩٠.

صدر للمؤلف

* الاعمال المطبوعة :

١. قفص من زجاج/ قصص قصيرة/ الموصل/١٩٨٤.

٢. بوابات أحمد المشهداني/ نصوص قصصية/ بغداد/١٩٩٤.

٣. الكتابة بأفق آخر (مقاربات ميتا ـ نقدية) بابل/٢٠٠٠.

٤. رماد العنقاء (شعراء اللحظة الحرجة من الهامش الى المركز)بابل/٢٠٠٠.

٥. مربع المجابهة /رواية/ بغداد /٢٠٠١ .

٦. السواد الأخضر الصافي/ رواية نص/ بابل/ ٢٠٠١.

٧. جماليات القطيعة الجديدة في القصة العراقية/ بابل/٢٠٠٢.

٨. تطريسات/ نصوص قصصية/ بغداد/ ٢٠٠٣ .

١٠.ماوراء السرد/ماوراء الرواية/بغداد ٢٠٠٥ .

* الاعمال المنجزة

١. التأويل العربي الاسلامي/ دراسة ابيستمولوجية .

٢. النص وتأويله: اشكاليات المقروء/ آليات المكتوب .

رقم الايداع في دار الكتب و الوثائق ببغداد٥ ٧ ٢لسنة ٢٠٠٥

طبع بمطابع دار الشؤون الثقافية العامة لسنة ٢٠٠٥

هذا الكتاب

الكتابة بافق مستقبلي هي أهم ما تتمركز حوله اطروحات القـــاص والروائي والناقـــد الاشكالي عباس عبد جاسم، وهذا ما جعله مبكراً في نمط من الدراسات لم تألفها النقدية العراقية بل والعربية، من دون أن يكون مسؤولا عن انحراف النمط في فهم غيره لما يؤسسه، وهذا الكتاب دليل على ذلك، فهو غير معني بتحليل النصوص الســـردية والروائية والوقـــوف على اسرارها التعبيرية، او استعراض مفاتيح الدلالة التي تخفيها فحسب، بل يحاول احتياز بذور التجاوز فيها ورعايتها في مساحة من الاستباق، لتؤسس لنوع جديد في مجال السرد، او ما يلامس التجنيس الادبي على نحو اشمل.

وزارة الثقافة

الغلاف: حسب الله يحيى

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

السعر: ٢٠٠٠ دينار